

مقدمة في تاريخ الأمثال

★★



خالد سعود الزيد

★★

□ نص المحاضرة التي ألقاها الاستاذ
خالد سعود الزيد في قسم اللغة العربية
بجامعة الكويت / مقرر الأدب
الشعبي / بتاريخ ٥/ مايو - أيار
١٩٨٤ م ، بدعوة من استاذ المادة
الدكتور محمد رجب النجار .

أسعد الله أوقاتكم

سألتموني أن أتحدث عن الأمثال ، ولست المؤهل لهذا الأمر . لقد انقطعت
صِلتي بهذا الموضوع منذ نيفٍ وعشرين عاماً ، حقاً إنَّ أولَ كتابٍ صدر لي كان في

الأمثال . وكان ذلك في عام ١٩٦١ تحت عنوان (من الأمثال العامة) . ولكني - والحق أقول - جمعته في صبا العمر وعنفوانه . لم أقصد به التأليف ولا سعت إليه . ولم يكن ذلك أربي ، وإن راعيت به بعض شروط المؤلفين . لقد كان ينم عن هوى سابق لمعنى التأليف في نفسي . كنت أريد جمع الأمثال لأنني أهواها . رأيت عجايزنا وكثيراً من الشباب يرسلونها في أحاديثهم وعبر كلماتهم إرسالا .

ورأيت قليلا منهم يكاد يكون حديثه أمثالا . كان ذلك يأسرني ، لقد صادف هوى في نفسي مُشرِّباً .

قيدتها ، وحرصت عليها . ورُحْتُ أقتنصها اقتناصاً من أفواه مُرسليها ورواتها وكنت يومئذ في جلباب الشباب أقرأ في كتب الأدب وفي كتب التاريخ ، وفي كل لون من ألوان المعرفة ، وفوق ما يتيسر لي من وقت ومن كتاب ، لا أرفض شيئاً ولا أقف عند مشرب . وكنت أقرأ القرآن لا أملاً ، ولم أزل أتلوه ما أتيح لي ذلك صباحاً أو كل مساء . لست أنقطع عن غيره ولا عن غير ذلك الأدب القديم في نثره أو في شعره .

ولكم يطربني يومئذ وينهب أطرافي حين أجد مثلاً عربياً فصيحاً يقابل مثلاً شعبياً صريحاً .

ووجدت في القرآن منهلاً وفي الحديث . ودفعني الحماسة للتقصي . فكان من حصيلة هذا التقصي المحدود ، ذلك الكتاب الذي أشرت إليه .

إني لم أقصد إلى التأليف قصداً ، ولم أسع إليه هادفاً ، وإنما هي قصة سأرويها لكم فيما بعد ، وقد سبق لي أن رويتها في (تجربتي مع الشعر)^(١) ولكني سأعيدها على مسامعكم مرة أخرى .

المثل والحكمة :

لن أقف عند مادتي (حَكَم) و (مَثَل) عند أصحاب المعاجم واللغويين

والمفسرين . لن أخوض في هذا الأمر . فبمطالعة (لسان العرب) لابن منظور وما كرره صاحب (تاج العروس) رحمهما الله في مادة (مَثَل) غنى ، لمسترفد ومستزيد .

ولقد وردت مادة (مَثَل) في القرآن الكريم في مواضع كثيرة . فبالوقوف على مشتقاتها ك : مَثَلٌ ومِثْل (بسكون الوسط) وتمثَّلَ وأمثَلهم والأمثال ومثْلُهُنَّ ومِثْلِيَّها والمثَلات والمثلى والمثايل . . . الخ نجد أن هذه المادة جاءت في تسعة وستين ومائة موضعٍ من القرآن الكريم . وبمراجعة المعجم المفهرس لألفاظ القرآن يتبين لكم العدد الحقيقي .

ويتبين أن لكل مفسر وقفةً عن كل كلمةٍ من هذه الكلمات في موضعها ، فراجعوها .

وعندما ما تعودون لكتب التعريفات ومصطلحات الفنون يتضح لكم معنى كل كلمةٍ وتفسيرها كذلك^(٢) وستقفون عندها على ما يشفي غليلكم . لكن ليس هذا موطني ، ولا أريد أن أدخل معكم في مفازةٍ لست صاحبها ولا دليلها . فعند أخي الدكتور محمد رجب النجار الكثير مما تسألون عنه وتحابون عليه .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

إنَّ المثل والحكمة والعبارة التقليدية كل هذه كلمات قد اصطلح الناس عليها فاستعملوا المثل والحكمة والعبارة التقليدية في أحاديثهم اليومية وفي كتاباتهم .

لذلك فالمثل هو : القول السائر المُصْطَلَحُ عليه بين عامة الناس وخاصتهم لتعريف الشيء بما سبقه من حوادثٍ مشابهةٍ لمورده ، كما يظل مثلاً يُضْرَبُ وإنَّ جُهْلَ مورده .^(٣)

وألفاظ الأمثال لا تُغَيَّرُ تذكيراً وتأنيثاً وإفراداً وتثنيةً وجمعاً^(٤) ، بل ينظر فيها إلى مورد المثل أي أصله . وخالف المثل سنن النحو والبيان ، وأجازوا فيه من الحذف والضرورات ما لا يجوز في سائر الكلام^(٥) .

أما (الحكمة) فهي : ما قاله ذوو التجربة والعقلاء من الفلاسفة والمفكرين . لذلك قال أبو البقاء في (الكليات) : المثل أبلغ من الحكمة .

ولقد صدق فالمثل أكثرُ سيورةً في الناس وفي الحياة من الحكمة لأن المثل تعبيرٌ عن نفسية وعقليةٍ جماعية ، وليس وليد تأملٍ منفرد ، وتجربة ذاتية خاصة . إنه مستمد من صميم حياة الناس ، وصورةٌ معبرةٌ عن عقلية الشعوب وعاداتها ومرآةٌ تعكس على سطحها أحوال الأمة في كثيرٍ من نواحي حياتها الاجتماعية والفكرية والتاريخية .

ولئن جاءت جملة من الأمثال التي وصلتنا من العصر الجاهلي والإسلامي الأول مصقولة التركيب ، مسجوعة التحجير ، في لغة متخيرة وألفاظ متبخترة فإننا نجد كثيراً منها خالياً من الصقل ، عارياً من الفن والتزيين ، لأنها صدرت دون تأنٍّ في معظمها ، لم تترك للفكر موضعاً للتأمل في تركيب عبارتها وصقل جملتها . وذلك عكس الحكمة التي تأتي غالباً منقوطة الألفاظ موزونة العبارة . موضوعاً في قالبٍ من الجدد ، محكمة الضبط العاري من الاختلال .

فالمثل مولودُ الشعب يُقبل على علاقته كيفما جاء . والحكمة بنتُ التجربة المدعومة بعقل الفلاسفة والمفكرين . ولكن متى رصيت العامة بعبارةٍ حكيمة أخذتها دون تردد ، وسيرتها في حياتها مثلاً .

فللمثل في النفوس قبولٌ واستحسان ، لما به من صفاتٍ لا تجتمع بغيره من الكلام ، قال إبراهيم النظام :

(يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام ، إيجازُ اللفظ ، وإصابة المعنى ، وحسنُ التشبيه ، وجودة الكناية ، فهو نهاية البلاغة) .

ولقد كانت العرب من أسبق الأمم في ميدان الأمثال وأكثرهم إرسالاً وتقبلاً لها حتى فضّلوها على الشعر والخطابة . قال ابن عبد ربّه هي وشيء الكلام وجوهرُ اللفظ وحلي المعاني . . . فهي أبقى من الشعر ، وأشرف من الخطابة . وضربوا بها

المثل فقالوا : أسيرُ من مثل . قال الشاعر :

ما أنت إلا مَثَلٌ سائر يعرفه الجاهل والخابِر

العبارة التقليدية :

لقد أدخل (بعضهم) العبارة التقليدية في الأمثال . فجاء بالعبارة المتداولة بين الناس في مأثوراتهم وموروثهم من الدعاء واللعن والخطاب والتحية والتهنئة والثناء . . . مقرونة بما كتبه في الأمثال ، ولست أستحسن ذلك .

ف : صَبَّحَكَ الله بالخير وبارك الله فيك وحج مبرور والسلام عليكم وعظم الله أجركم . . . الخ كل هذه كلمات وعبارات تقليدية المسرى ، لا تصلح أن تُقرَن بالأمثال فهي أحق أن تسلك في أبوابها من الموروث الشعبي وأن تدرج خير من أن تُقرَن بالأمثال .

فالمثل لا يشترك مع هذه العبارات التقليدية إلا بكون كليهما موروثا شعبيا مشهوراً مستعملاً ، متداولاً .

ولا ينطبق على العبارة التقليدية ما ينطبق على المثل من تعريف . وعلماء الفلكلور أدرى بذلك واعلم مني . فالفرق بينهما واضح لا شبهة فيه .

المثل الجاهلي :

لم تُدَوِّن الأمثال في العصر الجاهلي إلا ما قيل عن صحيفة واحدة دُوِّنت في أواخره^(٦) ، وليس ذلك يقينا . لقد ظل معظم هذه الأمثال أو جميعها مدوناً في صدور الرجال ، تناقلها الناس جيلاً من بعد جيل ، في جاهليتهم وفي إسلامهم ، أضافوا أو حذفوا لا ندري . . . تلك سنة الحياة ولن تجد لسنة الله تبديلاً .

وفي القصص المنسوبة إليهم - ومعظمها لم يصلنا ولم يُدَوِّن - أخبار عن الماضين وفي ثناياها أمثال مبثوثة يتناقلونها (أحنى عليه الذي أحنى على لُبْد) (ما يوم حليلة بسر) (جَدَعَ قصيرُ أنفه) (زرقاء اليمامة) . . . الخ كل هذه الأمثال

مدرجة في قصصهم عن أممٍ بائدة ، لم يحدثنا التاريخ عنها شيئاً إلا من وراء حجاب .

وسجّل فصحاؤهم وبلغاؤهم والإخباريون في أوائل العصر الأموي بأمر من بني أمية مجموعة من الأمثال التي سارت معهم منذ جاهليتهم حتى أواخر العصر الأموي ، لقد تجمع في الشام والعراق جماعات من قبائل شتى (يمانية ومضرية) لكل قبيلة أمثالها . فرأى بنو أمية أن ينظروا في هذه الأمثال التي تمثل المدن العربية والقرى العربية وكل هذه القبائل العربية ليلتموا بشؤون الناس وأخبار الناس قبل أن تطفئ عليها أمثال جدت^(٧) . فجمع لهم (صُحَار بنُ عِيَّاش العبيدي) و (عبِيد بن شَرِيّة الجهمي) و (علاقة بن كرشم الكلابي) وغير هؤلاء قليلا مما كان يدور في مجالسهم ومما كان له علاقة بالقصص التي يروونها عن الأمم الماضية وقليلا مما كان عن أيامهم وعن شيمهم في العصور الجاهلية الخوالي والقريبة عهداً من تاريخ البعثة النبوية . (غنم من نجا من الموت) (سبق السيف العذل) (لا حرّ بوادي عوف) (مكروه أخاك لا بطل)^(٨) ... الخ .

لقد كانت أمثالهم الجاهلية صورة لطبيعة حياتهم ، وتاريخاً لمجموعة عاداتهم وتقاليدهم قالوا : (العشيرة تشترك في الجريمة) و (أنصر أخاك ظالماً أو مظلوماً) وقال شاعرهم :

لا يسألونَ أخاهم حين يندبُهُم في النائبات على ما قال برهانا
وقالوا : (من أجذب انتجع) و (قتلت أرضُ جاهلها وقتل أرضاً عالمها)
و (الصدق ينبيءُ عنك لا الوعيد) و (عادت النبل إلى التزعة) (لا رأي لمن لا يطاع) ... الخ

وقبل أن نتحدث عن المثل في الإسلام وعصر بني أمية أريد أن أمرّ بكلمة عجلى على أمثالهم في الشعر الجاهلي . فلقد قام الشعر في العصر الجاهلي بقسطٍ وافر بتقيد تلك الحياة ونقلها نقلاً أميناً ، وسجّل كثيراً من هذه الأمثال المنتشرة بين الناس .

إن الأمثال والأبيات الحكيمة في قصائد زهير بن أبي سُلمى وغيره ليست كلها من صنعه فلئن نسبنا إليه بعضُها واعتبرناها من تجاربه الخاصة ، فإننا نظن أنه ضمَّن كثيراً من الأمثال الشائعة في أشعاره المنسوبة إليه . فـ (خبط العشواء) معروف لكنَّ الشاعرَ أضاف إليها لفظ (المنايا) فقال :

رأيتُ المنايا خبط عشواء

ومن تحصيل الحاصل قوله :

... مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمِّرْ فِيهِمْ

لقد كان الشاعر الجاهلي يستعير من أمثال الناس أمثلاً يزينها بعبارته ، ويضفي عليها من ثقافته وبيانه ، وهذا أمر عادي . ألم يستعيروا من اللغة اليومية والتعابير السائدة بعض عباراتهم الشعرية ؟

ألم يقل طرفه :

فإن تأتني أَصْبَحْكَ كَأَسَأَ رُويَةً وإن كنتَ عنها ذا غنى فَاغْنِ وازدد^(٩)

أليس قوله : (فَاغْنِ وازدد) مما يتداوله الناس حتى يومنا هذا في أحاديثهم اليومية وعباراتهم التقليدية ؟

إذن ماذا يمنع الشاعر الجاهلي أن يتلقف حكمة الأجيال وأمثال الشعب فيجعلها في شعره ليمنحه سيرورة أكثر وشيوعاً أعظم ؟

حقاً إن من هذه الأشعار ما هو منتزَع من تجربة ذاتية خالصة كقول زهير :

سَمْتُ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَوْلًا لَا أَبَالِكَ يَسَامِ

ولكنَّ قولَ الأفوه الأودي :

لَا يَصْلُحُ النَّاسُ فَوْضَى لَا سَرَاةَ لَهُمْ وَلَا سَرَاةَ إِذَا جُهَا لَهُمْ سَادُوا

هو نفسه قولُ الحكيم الجاهلي أكتهم صيفي : (شَرَّ الْبِلَادِ بِلَادٌ لَا أَمِيرَ بِهَا)

لكننا لو تدبرنا هذه الحكمة وكيف صاغها الشاعر في شعره لرأيناها عنده أتم صياغة وأتم معنى وأكثر تأثيراً .

المثل في صدر الإسلام وعصر بني أمية :

لقد دخل العرب في الإسلام ، ولم يتعرض الاسلام لعاداتهم وقيمهم وأمثالهم ، إلا ما كان منها جاهلي النزعة غير متفق مع روح الاسلام وتعاليمه المثل . (خياركم في الجاهلية خياركم في الاسلام إذا فقهوا في الدين) .

ألف الاسلام بين المتناكرة . ووحد الكلمة . ودعا إلى الاتحاد والتمسك بحبل الله المتين . فالاتحاد قوة ، والمجتمع السليم هو الذي يتعاون أفراده لخير المجموع . قال تعالى ﴿ واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا ﴾ كما علمهم : إنّ الناس سواسية كأسنان المشط ، لا فضل لعربي على عجمي إلا بالتقوى . ﴿ يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إنّ أكرمكم عند الله أتقاكم ﴾ وحذرهم من المحابة ، فالرياء وعدم المساواة بين أفراد المجتمع من أسباب هلاك الأمم . قال عليه الصلاة والسلام (إنما أهلك من قبلكم أنهم كانوا إذا سرق فيهم الشريف تركوه وإذا سرق فيهم الضعيف أقاموا عليه الحد) .

هذب الإسلام كثيراً من أخلاق العرب وشذّبها ، وأزال كثيراً من عاداتهم السيئة وتقاليدهم الضارة . كما أقر جميع ما كانوا عليه من خصال حميدة بعد أن وجَّهها توجيهاً اسلامياً خالصاً يعود لما فيه مصلحة الجميع . فالنصرة القبلية مثلاً ، أحالها نزعة اسلامية ونصرة انسانية . قال الامام علي بن أبي طالب عليه السلام : (إحصد الشر من صدر غيرك بقلعه من صدرك) . وقال أيضاً يوصي ولاته في الناس : (فإنهم إما أخ لك في الدين أو نظير لك في الخلق) .

ولقد صارت عبارة (انصر أخاك ظالماً) تعني في الاسلام أن يأخذ الناس على يد الظالم وأن يوقفوه عند حدّه فلا يتمادى في الشر .

وهكذا نجد أن الاسلام بذّر في عقول العرب وألقى في نفوسهم موازين

العدالة الكونية والمفاهيم الانسانية الخالدة والقيم الأخلاقية السامية التي بفضلها استوى العرب على عرش الزعامة في العالم قروناً .

لقد ظل المثل في عصر بني أمية امتداداً للمثل الجاهلي بصورته اللغوية التي هو عليها متوارث مصون ، لقد جاء بتركيبه العربي الفصيح كما ورد . ظل بلا تحوير أو تغيير . حذف الناس منه ما كان غير صالح وأضاف إليه الناس أمثالا حسبا استجد من حياة . يتداولونه فيما بينهم ، حتى فسد اللسان ودخلت العجمة وحل محل المثل القديم أمثال مولدة فصيحة عربية التركيب ، لكنها لا تحمل لغة القرآن ولا بلاغة الأولين وإن حملت نفس تجاربهم .

لذلك هرع الأقدمون إليه فسجلوه ودونوه وأضافوا إليه أمثال المولدين في العصر العباسي فجمع الميداني وحده ستة آلاف مثل ما بين قديم ومولدة ، وميز بينها رحمه الله . إن المثل العربي القديم ما زال مستعملاً في كتابات الكاتبين وبحوث الأدباء واللغويين حتى اليوم . وما تجمع الأمثال الشائعة في اللهجات اليوم مع مقارنتها بالأمثال العربية الفصيحة من قديمة ومولدة إلا إحياء للمثل القديم . ولكنه يأتي اليوم بثوب معاصر جديد ، فكما حرص الأقدمون عليه فدونوه نأتي اليوم حرصاً عليه ندوته ، ولكل عصر ما يلائمه .

أمثال المولدين في العصر العباسي :

لقد تداخل المثل في العصر الأموي بالمثل في العصر الجاهلي فما نجد تمييزاً بينهما إلا أن يشار إلى أحدهما ببنان . لذلك لم يفرق جامعو الأمثال القديمة في القديم^(١٠) بين ما هو جاهلي صرف وبين ما هو أموي محض . فعباءة اللغة الفصيحة تحتضن المثلين كليهما ، فلا تمييز بين محدث وقديم ، إلا أن ترد أخبار تنص على هذا أو توميء إلى أصل ذاك . فإن الفرق بين ما كان أموياً خالصاً من الأمثال أو ما كان جاهلياً قديماً صعباً ما لم نجد مصدراً يعينك في الإشارة إليه^(١١) .

وإليك الشعر في العصر الأموي مثلاً : فالشعر في العصر الأموي يحمل

ذات الصفات التي يحملها شعراء الجاهلية ، ففيه : عصبية وفخر وهجاء ومعانٍ لا تنبوع تلك المعاني الجاهلية ، وألفاظ تكاد تكون إياها .

إن علماء اللغة ونقاد الشعر أطلقوا كلمة (مُحَدَّث) على كل شعر أو شاعر جانيح إلى المدينة ، بعيدٍ عن مواطن الأعراب . لقد صار كل جديد مُحَدَّثاً . قال تعالى : ﴿ وما يأتيهم من ذكر من ربهم مُحَدَّثٌ إلا استمعوه وهم يلعبون ﴾ (١٢) وقال تعالى : ﴿ وما يأتيهم من ذكر من الرحمن مُحدث إلا كانوا عنه معرضين ﴾ (١٣) .

إذن فكلمة (محدث) كانت تعني كل جديد . والصراع يتبارى كما نعلم بين ما هو محدث وقديم قائم ، لا نجد جيلاً يخلو من هذا ولا نجد أمة .

ولئن نجا المثل من هذا الاصطلاح فإن الشعر لم ينج من ذلك ، لهذا لم يُستشهد بمعظمه ما خلا شعراء العصر الأموي المتقدمين كالأخطل والفرزدق وجريز وشعراء هذيل ومن كان على سمتهم من شعراء القبائل الأخرى .

ونطالع أنه على الرغم من عراقة شعر بشار وتقدم بشار في العربية الأعرابية فإن أبا عمرو كان يعتبر شعر بشار شعراً محدثاً . وقد تردّد من أن يأخذ به أو أن يستشهد .

لقد ظلت كلمة (مُحَدَّث) مستعملة في العصر الأموي وأوائل العصر العباسي وتطلق على كل جديد مُستحدثٍ مخترع . فكل جديد هو محدث عندهم .

واختلط العرب الصرحاء بغيرهم من الأمم الأخرى بعد الفتوح ، وجاء جيل ليس عربياً محضاً ، وأطلق عليهم اسم (المولدين) ، وأطلقت كلمة (مولد) على كلام هؤلاء المولدين فيما بعد . وإن كان كلامهم عربياً فصيحاً . ونشأ هؤلاء المولدون مع العرب الصرحاء النسب واختلطوا في بيئة واحدة وتمازجوا لغة وأنساباً . وخرجت من أثواب هؤلاء وأولئك فئة تباعدت عن ديار الأعراب وفشا في لسانها اللحن ، وترددت في عباراتهم ألفاظ غير عربية المنبت . وأطلق الأدباء

والخاصة على هؤلاء الناس كلمة (العامة) وتعني جمهور الشعب ونسي هؤلاء العامة أمثال أسلافهم واستقلوها ونشأت فيما بينهم أمثال (مولدة) وإن كانت فصيحة في بنائها غير ملحونة .

لقد أُطْلِقَ عليها أمثال (المولدين) أو الأمثال (المولدة) . وهي أمثال أخفت من تلك الأمثال القديمة على اللسان في ألفاظها وأذن إلى ذوق الناس ، قال الجاحظ : (واستخف العامة ألفاظا ويستعملونها وغيرها أحق بذلك منها . . لا يتفقدون من الألفاظ ما هو أحق بالذكر وأولى بالاستعمال . . والعامة ربما استخفت أقل اللغتين وأضعفها . وتستعمل ما هو أقل في أصل اللغة استعمالا ، وتدع ما هو أظهر وأكثر . ولذلك صرنا نجد البيت من الشعر قد سار ولم ييسر ما هو أجود منه ، وكذلك المثل السائر^(١٤)) .

لقد نسي المولدون والعامة أمثال أسلافهم لكنها ظلت الأمثال القديمة شائعة يستعملها الخاصة والأعراب ومضى إليها العلماء في العصر العباسي يجمعونها ويحيطونها برعايتهم خوفاً من اندثارها . وتوافدوا عليها جيلا بعد جيل . حتى جاء الزمخشري والميداني أخيراً فجمعا الأمثال القديمة من جاهلية وأموية وأضافا إليها أمثال المولدين . ولعل الميداني رحمه الله كان أفضل هؤلاء المتأخرين عناية بالأمثال ، ولا بأس من أن نشير إلى شيء مما قاله في مقدمته في كتابه (مجمع الأمثال) ، يوضح منهجه ويكشف لنا جانباً من مصادره . قال : (طالعت كتب الأئمة الأعلام . . ونظرت فيما جمعه المفضل بن محمد والمفضل بن سلمة حتى لقد تصفحت أكثر من خمسين كتابا ، ونخلت ما فيها فصلا فصلا وبابا بابا ، مفتشا عن ضواها . ونقلت ما في كتاب حمزة بن الحسن . . وجعلت الكتاب على نظام حروف المعجم . . وذكرت في كل مثل من اللغة والإعراب ما يفتح الغلق ومن القصص والأسباب ما يوضح الغرض ، مما جمعه عبيد بن شربة وعطاء بن مصعب والشرقي ابن القطامي . . ثم أعقبه بما على (أفعل) . . ثم أمثال المولدين^(١٥)) .

لقد قامت في العصر العباسي الأول والعصور العباسية الأخرى التي تلتها

حركة التأليف على نحوٍ لم تشهدهُ الأمة في عصرها الأموي الذي كان مصدر التجميع والتوثيق . ولقد كان لما تُرجمَ من كتب الفرس واليونان والهند أثرٌ كبيرٌ في العقلية العربية فاشتهر كثيرٌ من العلماء ونبغوا في المعارف والعلوم الدينية واللغوية والتاريخية والفلسفية . . ألخ وكان القرآن من وراء ذلك حافزاً ونبعاً ثراً ، يمدُّ هؤلاء وهؤلاء وما كان عطاء ربك محظوراً . وأصبح المثل في العصر العباسي علماً يتدارسه العلماء ويدرسه الناس ونبغ فيه شعراء وكتاب ، أمثال : ابن المقفع وأبي تمام وابن دزيد والمنتبي وغيرهم من العلماء والشعراء والأفذاذ .

والتفتوا إلى ما في القرآن والحديث من أمثال فجمعوها (وما لا شك فيه أن أمثال القرآن والحديث كانت لها في الاستعمال اليومي نفس الوظيفة التي تؤديها الأمثال الدينية) (١٦) .

وقبل أن انتهي من هذا القول الموجز في أمثال المولدين في العصر العباسي أعوج إلى كلمة قالها الجاحظ ، رحمه الله تعليقاً منه على قصائد الأمثال التي صنعها (سابق البربري) وهو شاعرٌ أموي ، وعلى قصائد الأمثال التي صاغها (صالح ابن عبد القدوس) وهو شاعرٌ عباسي . قال الجاحظ :

(وقالوا : لو أن شعر صالح بن عبد القدوس ، وسابق البربري كان مفرقا في أشعار كثيرة ، لصارت تلك الأشعار أرفع مما هي عليه بطبقات ، ولصار شعرهما نواذر سائرة في الآفاق . ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالا لم تسر ، ولم تحجر مجرى النواذر . ومتى لم يخرج السامع من شيء إلى شيء لم يكن لذلك عنده موقع) . (١٧) .

الأمثال العامة :

شاع اللحن في العصر العباسي ، ولم يعد اللسان العربي فصيحاً كما كان أولاً . ابتعدت القبائل عن مقارها من الجزيرة العربية ، وتمازجت مع الأمم الأخرى في البلدان المفتوحة . ولم يعد المولدون ولا الأعاجم هم وحدهم الذين

يلحنون . لقد فشا اللحن في لسان كل من نزع من سُرة البادية ومَعْدِنِ الفصاحة في الجزيرة . سرى اللحن إلى لسان الشعب كله في المدن والأرياف وصار العامة هم الغالين . وَهُرِعَ العلماء من كل صوب يجمعون تراث البادية وموروث القدماء من شعر ومن نثر . يروونه بأسانيدهم عن الثقات ويحرصون على تقييد شوارده وأوابده ، كما تحدثنا عن جمعهم للأمثال . عقدوا المجالس لتعليم النحو وفصح الكلام من أساليب القدماء ، ووضعوا المؤلفات والرسائل منذ بداية التصحيف واللحن لإصلاح منطق العامة والتنبيه عليه . كانت البدايات لا تتجاوز تصحيف بعض الألفاظ ثم تسرب التصحيف إلى تركيب العبارات ومدلول الألفاظ .

لقد وضع الأصمعي كتاباً بعنوان (ما يلحن فيه العامة) ، ولعله أول مَنْ وضع كتاباً في هذا الموضوع ، ولقد أشرنا من قبل إلى قول الجاحظ .

وهناك كتب في لحن العامة أخرى ، منها ما حُقِّقَ وخرج إلى النور ، ومنها ما هو مفقود غير موجود في مكتبات الدنيا اليوم ، ومنها ما هو منتظر دوره للظهور بعد الكمون . ولقد كان للأستاذ (عبد العزيز مطر) في هذا الشأن جَهْدٌ ملحوظ . فلقد قام مشكوراً بتحقيق ثلاثة كتب في لحن العامة هي : لحن العامة لأبي بكر الزبيدي المتوفى عام ٣٧٩ هـ وكتاب (تثقيف اللسان) لابن مكي الصقلي المتوفى عام ٥٠١ هـ . وكتاب (تقويم اللسان) لابن الجوزي المتوفى عام ٥٩٧ هـ . وتحدث الدكتور عبد العزيز مطر مُسَهِّباً في هذه الكتب عن الظواهر الثلاث الشائعة في أخطاء العامة ، وَحَصَرَهَا في الظاهرة الصوتية والظاهرة النحوية والصرفية والظاهرة الدلالية ، وقد فَصَّلَ كل ذلك تفصيلاً .

وسرى اللحن من العامة إلى الخاصة فلم تكن العامة وحدها هي المخصوصة في وضع المؤلفات . ففي كتاب (التنبيه على حدوث التصحيف) لحمزة بن الحسن الأصفهاني المتوفى ٣٦٠ هـ تنبيهات وإشارات إلى حدوث التصحيف عندد الخاصة ، فالتصحيف كما قال : يعني (أن يُقْرَأ الشيء بخلاف ما أَرَادَهُ كاتبه ، وعلى غير ما اضْطُلِحَ عليه في تسميته) . لقد فضح كثيراً من العلماء ، وكشف جانباً

من العيوب التي وقعوا فيها .

وجاء الحريري ووضع كتابه (درة الغواص في أوهام الخواص) ولقد قال في

مقدمته :

(رأيت كثيراً ممن تَسَنَّمُوا أَسْنِمَةَ الرُّتَبِ ، وتوسَّموا بِسِمَةِ الأدبِ ، قد ضَاهَوْا العامة في بعض ما يَفْرُطُ من كلامهم ، وَتَرَعَّفَ به مَرَاعِفُ أَقْلَامِهِمْ ، مما إذا عَثَرَ عليه وأَثَرَ عن المَعزُوءِ إليه خَفَضَ قَدْرَ العلية وَوَصَمَ ذا الحِلْيَةِ . فدعاني الأَنفُ لنباهة أخطارهم ، والكَلَفُ بإطابة أخبارهم ، إلى أن أَدْرَأَ عنهم الشُّبُهَةَ ، وأبينَّ ما أَلْتَبَسَ عليهم واشتبه . الخ) .

لقد طرأت على اللغة العربية لهجات كثيرة ، وظروف انحرفت بها عن منهجها القويم وقواعدها الصحيحة . ويقول (ابن خلدون) رحمه الله : منذ أن احتاج العرب إلى تدوين لغتهم في القرن الثاني كان ذلك بداية لما حلَّ من فسادٍ في اللسان العربي .

لقد تسربت (العامية) إلى الفصحاء . لقد صارت (العامية) هي الغالبة . وصار الناس يتعلمون الفصحى كما يتعلمون أي علمٍ من العلوم الأخرى . ولم يَعُدْ يَحِيدُ الفصحى إلا الموهوبون من أدباء وشعراء ومثقفين .

لقد اتسعت رقعة الدولة ، ودخلت الأمم في الإسلام تحمل موروثها من اللغة والفكر ، ثم تفككت الدولة إلى دول متناثرة متناحرة ، وتولى الحكم قومٌ غيرُ عرب ، وربما لا يجيدون العربية ولا يفقهونها ، ونشأت اللهجات وتباعدت هذه اللهجات عن بعضها ، لكنها ظلت جميعها مرتبطةً بجذورها ، متميةً إلى تلك اللغة الأم ، تأخذ منها وتُسَرَّبُ إليها بعض ما عندها من لحن ومن ألفاظ دخيلة .

لقد أطلق الخاصة من العلماء والأدباء والعرب الخُلَص في العصور العربية الزاهية الأولى لفظ (المولَّد) على كُلِّ مَثَلٍ أو لفظٍ هجين . لكننا - كما قلت في البداية - لو طالعنا تلك الأمثال المولدة لوجدناها عربية المنحى سليمة البناء والتركيب إلا من ألفاظٍ معربة لا تَمَسُّ جوهرَ اللغة ولا مبنائها الفصيح . وأرسل

الخاصة كلمة (العامة) وكانوا يعنون بها جمهور الشعب . لكنهم لم يقولوا شيئاً عن هذه اللهجات البعيدة عن الفصحى والبعيدة عن المولدة أيضاً .

لقد أطلقوا على الأمثال الناشئة في العصر العباسي عبارة (الأمثال المولدة) . فماذا قالوا عن الأمثال (العامية) التي نشأت مع المولدة أو بعيداً عنها بقليل ، لست أدري !!

إننا اليوم نطلق على أمثال العامة عبارة (الأمثال العامية) أو (الأمثال الملحونة) أو (الأمثال الشعبية) أو (الأمثال الدارجة) فأياً أضح وأولى بالشيوع والإذاعة . لم نتفق على تسمية الأمثال العامة . لأن الذين سبقونا من القدماء لم يعطونا تسمية لهذه الأمثال العامية .

لقد أورد (الأبشيهي) المتوفى عام ٨٥٠ هـ تقريباً مجموعة من الأمثال في الباب السادس الجزء الأول من كتابه (المستطرف) وقسم الباب إلى خمسة فصول ، جعل الفصل الثالث بعنوان (أمثال العامة والمولدين) وكان يعني بالعامة ما كان يعنيه الجاحظ والخاصة في العصور العباسية من هذا اللفظ ؛ ثم سرد تحت هذا الفصل أمثال المولدين كما وردت عند الميداني وغيره . وقد قلنا إن أمثال المولدين لا تخرج عن دائرة اللغة العربية الفصحى ، وإنها أمثال غير ملحونة ، وعبارتها سليمة المبنى . لذلك أدرجها الميداني والزنجشيري في كتابيهما واستعملها الجاحظ في كتبه وغير الجاحظ لسيرورتها وعروبته .

أما إذا جاء الأبشيهي إلى الأمثال العامية الدارجة الشائعة في عصره فإنه يختار فلا يختار لها غير عبارة (الأمثال السائرة) . ففي الباب السادس - الفصل الخامس يُعَنُونُ لهذه الأمثال العامية الشائعة الدارجة الملحونة بقوله : (الأمثال السائرة بين الرجال والنساء مرتبة على حروف المعجم) . إنه يكفي بهذه التسمية رغم أنه أطلق من قبل عبارة (أمثال العامة) وكان يعني بها (أمثال المولدين) .

وأقول حقاً بإذن الله ، إن أول مجموعة من الأمثال العامية تصلنا بهذه الكثرة وقد تجاوزت مائتي مَثَلٍ عامي هي هذه الأمثال التي أوردتها الأبشيهي رحمه الله في كتابه (المستطرف) . وإنها تستحق من الباحثين وقفة متأنية . وأرى إنه من الأولى والأجدر النظر في مدى مطابقتها لما يُستعمل من أمثال في مصر اليوم . ولعل أحداً

يأتي إن شاء الله ليستلها ويحققها تحقيقاً علمياً نافعاً^(١٨) .

ولو تتبعنا كتب الأدب المتأخرة وكتب التاريخ لوجدنا أمثالا دارجة في ثناياها . وفي كتاب (طبقات الصوفية) للشعراني قدس الله روحه مجموعة من الأمثال الدارجة مبثوثة في تراجم رجاله . وفيه شعر كثير ملحون يجري مجرى الأمثال أو تضمّن أمثالا شعبية قالها الصوفية في الوعظ والارشاد^(١٩) .

والأمثال الشعبية الدارجة لا تخلو من أمثال منحدره من القديم . إن بعض هذه الأمثال الشعبية عربي صرف ، وجاهلي محض . ومنها ما هو مولّد جاء من أمثال المولدين . إن فيها كثيراً مما هو متوارث من القدماء لكنه محرّف بعض التحريف ، ومصنّف في بعض ألفاظه ومبناه . ولعلنا نجد بعضاً آخر منها لا يمت إلى المثل القديم بصلة بل إنه من مصنوع لهجاتهم البعيدة عن الفصحى في تركيبه أو في تجربته .

ولا تتورع العامة من أن تنسب إلى القرآن وإلى الحديث النبوي ما ليس منه ، فتتجاوز الحد أحيانا لتعزيز تجاربها أو رأيها أو عاداتها فتقول : جاء في القرآن (وحلّلنا لكم صيد البر والبحر) ومعلوم أن هذه ليست آية قرآنية . وكيف يحلل الله (مثلا) الخنزير وقد حرمه . وقالوا : (إيش بغبي يا رسول الله ، قال : شيء ما صار)^(٢٠) . . ولا شك أن هذا ليس حديثا ولم يقله رسول الله بل هو من قول زهير بن أبي سلمى :

ومهما تكن عند امرئ من خليفة وإن خالها تخفى على الناس تُعلم

ولقد أبكر علماء الحديث ونبهوا على هذه الأحاديث السائرة المنتشرة بين الناس المنسوبة للرسول الأعظم صلى الله عليه وآله وسلم ، فأثبتوا ما كان من هذه الأحاديث صحيحا ورفضوا ما كان غير صحيح النسبة موضوعا .

هذه جولة في تاريخ المثل مقتضبة . ولا شك أنكم تسألون عن تجربتي في كتابي (من الأمثال العامة) .

لقد جاء المحدثون في عصرنا هذا ، وجمعوا أمثال شعوبهم وبلدانهم ، فكانوا بذلك يرمون إلى تقييد هذه الأمثال وشرحها ، لأنها تمثل جزءاً من حياة

الشعوب ومن عاداتهم وتقاليدهم على مرّ الأيام وتعاقب العصور . إنها صورة للناس في خلواتهم وفي أيام أعيادهم . في حزنهم وفي أفراحهم . انها تاريخهم الذي لم يسجله المؤرخون .

وسعى بعضهم إلى مقارنة هذه الأمثال الشعبية بالأمثال العربية القديمة من جاهلية وأموية ومولدة . وبالأشعار الفصيحة السائرة مسرى الأمثال .

وقد شاء الله أن يجعلني واحداً من هؤلاء الذين تحملوا هذا العبء مكرها . لم أكن له أهلاً ، ولا له متطلعا .

لقد عَشِقتُ نفسي الأمثال منذ صغري ، فرحت أتصيّدُها من أفواه الناس كلما أرسلوها . جلست إلى عجائزنا وهنّ يلقين أحاديثهن . وما أجمل هذه الأحاديث حين يخرج من بينها أمثال كالقلائد في جيد الحسان . تشرق بها العبارة . وتختصر الزمن وتُجَمِّلُ القول من غير تفصيل مُملّ أو إيجازٍ مُخِلّ . ورأيت الناس يلقونها وهم منفعلون فأعجب من هذا الحضور والبديهة . ورأيتهم يلقونها وهم مسترسلون في الحديث أو جالسون على الأرائك متكئون فترتاح النفس لهذه الأمثال وتموها ، فأمسكت بالقلم أسجلها على أوراق تكون مدسوسة في جيبى أو على علبة الدخان حين لا أجد الأوراق . وتكاثرت هذه الأوراق وخشيت عليها من الضياع فنقلت الأمثال إلى دفتر صغير الحجم ، وقيدتها فيه ، ثم أخذت آتي بحصيلة كل يوم أقيدها وأسجلها في هذا الدفتر تسجيلاً معجماً لكيلا يتكرر المثل .

ومن خلال الوقت الفسيح كنت أقرأ وأتابع القراءة وأواصل المطالعة ، وأعجب حين أرى تشابها في الأمثال العامة والأمثال الفصيحة فيحملني خاطر إلى تسجيل كلِّ مثلٍ عاميّ يقابل مثلاً فصيحاً . ونقلت الأمثال العامة إلى دفتر كبير الحجم ، ورحت أشرحها وأترك بعدها أسطراً للمثل العربي حين أجد مثلاً عربياً صريحاً أو شعراً عربياً فصيحاً .

وفي بداية عام ١٩٥٩ وقد تجمعت لديّ أوراق كثيرة ، وكنت عازماً على تسجيلها بذلك الدفتر الكبير فوضعتها في زاوية من غرفتي ، ومن أسف أن جاء والدتي رحها الله فكنتستها وأضاعت شيئاً منها لا يستهان به . وكانت رحها الله

أمية لا تقرأ . وحينَ عَلِمْتُ بحزني تضاعفتُ أحزانها ، ولم تمسَّ بعدد ذلك شيئاً من أوراقي حتى توفاهها الله برحمته . كانت تُجْمَعُ بعد هذه الحادثة كلُّ ما تناثر من أوراقي في منزلنا سواءً أكانت هذه الأوراق تخصني أم لا تخصني بتاتا . خوفاً من أن أحزن مرةً أخرى .

وأخلدتُ إلى الركود قليلاً ثم عاودت السفر وراء الأمثال أجمعها ، ولم يمضِ عام حتى تجمعت لديّ أمثال وأمثال . ورحت أطلع في تَجَمُّعِ الأمثال للميداني وفي البيان والتبيين للجاحظ لعلي أسقطُ على ما يوافق هذه الأمثال العامة من أمثال عربية .

لم يكن هذا الالحاحُ في جمعها وتدوينها بدافعٍ من رغبةٍ بالنشر . لم يخطر ذلك لي ببال . كان جمعها متعةً ، وكان عثوري على مثلٍ فصيحٍ يقابل المثل العاميَّ أمراً يشرح صدري ويُبهجني ، ويضاعف من معرفتي بأسرار اللغة وتراكيبها .

كان ذلك يكفيني وحسبك من القلادة ما أحاط بالعنق . وخطر ببالي يوماً أن أقسم هذه الأمثال أبواباً فأجعل كل ما يختص منها بموضوع على حدة لكي رأيتُ أني عاجز عن السير في هذا الطريق . لانتحملة طاقتي المحدودة ولا تحيط به قدرتي العاجزة . فاكتفيت بترتيبه حسب حروف الهجاء .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وفي مقدمتي لكتابي (من الأمثال العامة) أبتنت منهجي وطريقي في وضع هذا الكتاب . فليعد اليه من أراد ذلك .

وفي عام ١٩٦٠ رآها صديقي الأستاذ عبد الله الحاتم فيَعَجَّبُ بنظام جمعها وترتيبها ، ويستحسن مقابلة المثل العامي بالمثل الفصيح ، فيأخذ المجموعة ليتفحصها في بيته ثم يأتيني بعد يومين ليطلعني على نسخة من خطاب تقدم به الى دائرة المطبوعات والنشر باسمي لطبع الكتاب في مطابع الحكومة ، وحقا أقول لكم : إن أذني لم تصدق ولاعيني ، خاصة حين أبلغني بأن دائرة المطبوعات والنشر قد وافقت على طبع الكتاب وما علي الآن إلا أن اكتب مقدمة له وبحثاً عن الأمثال .

وصدر الكتاب في عام ١٩٦١

الهوامش

- (١) طالع : تجريبي مع الشعر ، في ديوان : صلوات في معبد مهجور . الطبعة الثانية دار الريبعان للنشر .
- (٢) طالع على سبيل المثال : دستور العلماء وكشاف اصطلاحات العلوم للتهانوي . والكليات لأبي البقاء .
- (٣) الأمثال العربية القديمة . تأليف : رودلف زهايم . ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب . الطبعة الثانية ١٩٨٢ مؤسسة الرسالة ص ٢٥ .
- (٤) المنجد . ماددة : مثل .
- (٥) الحكم الأمثال . سلسلة فنون الأدب العربي - دار المعارف بمصر . بلا تاريخ .
- (٦) الأمثال العربية القديمة ص ٤٤ .
- (٧) طالع : فتوح البلدان ص ٣٩٠ و ٤٨٦ تحقيق عبيد الله وأنيس الطباع - دار النشر للجامعيين - ١٩٥٧ . المثل : حبذا الامارة ولو على الحجارة ، وحتى يرجع مصقله من طبرستان ص ٤٦٨ . الخ .
- (٨) نصب (أخاك) وهو خطأ لكن الأمثال تؤخذ كما وردت .
- (٩) طالع البيت في شرح التبريزي والمجاني الحديثة لأفرام البستاني .
- (١٠) طالع الميداني مثلاً .
- (١١) طالع هامش رقم ٧ .
- (١٢) الأنبياء ، آية ٢ .
- (١٣) الشعراء ، آية ٥ .
- (١٤) البيان والتبيين ج ١ ص ٢٠ .
- (١٥) مقدمة مجمع الامثال للميداني .
- (١٦) الامثال العربية القديمة ط ٢ ص ٣٨ .
- (١٧) البيان والتبيين ج ١ ص ٢٠٦ .
- (١٨) كما فعل عبدالعزيز الأهواني في : أمثال العامة في الأندلس . وقد استلها من كتاب : حقائق الأزهار لابن عاصم . والبحث منشور في كتاب : الى طه حسين في عيد ميلاده السبعين . مجموعة بحوث لتلامذته ومريديه . اشرف على نشرها واعدادها الدكتور عبدالرحمن بدوي . دار المعارف ١٩٦٢ .
- (١٩) طالع على سبيل المثال ترجمة : شمس الدين الخنفي ، والمثل : قابل ينغاز الخنفي .
- (٢٠) طالع المثل في كتابنا (من الأمثال العامية) . حرف القاف .



البحث

”البحث عن ذات عربية“
غنية زيد اكر ب



ARCHIVE
ضاع إسمي
في دجاجير الطنون
<http://ArchiVetana.net.com>

غاب رسمي
عن عيوني
تاه عن فجر اليقين

* * *

في ارتحال الأمس
في بحر السديم
رحتُ أسأل
عن حروف الإسم
عن رسمٍ قديم

عن رياحينٍ نَمَتْ
فوق الغيوم
عن لحونٍ
ذات يومٍ
رَدَدَتْ شِدْوَ النجوم

* * *

بين ظلِّ الأُمسِ
والنجمَةِ
قد أشعلتُ
جسراً

من صقيعِ الحاضرِ المدفونِ

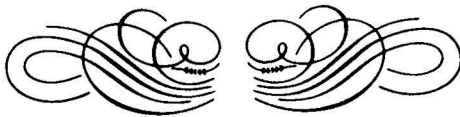
تحت الصفرِ، صفرًا

وحفرتُ «الآن»..

في الأجواءِ قسراً

يبعث الآتي أهزيجاً

ونصراً..



الدلالات والقيم التربوية

للقرآن والاستسلام

د. صباح غالي

هناك في القرآن الكريم وفي طريقة نزوله وفي الحضارة الإسلامية دلالات تربوية تتفق مع مفاهيم التعليم والتربية الحديثة :

١ — باختيار الله من بين الناس إنساناً أمياً هو محمد (صلعم) لينزل عليه جواهر الحياة والكون، كلام الله (القرآن الكريم) ذات دلالة تربوية من قبل الله، الخالق والمربي الأول. ولما كانت سيرة الرسول (صلعم) تبلور صفاء الإنسان البسيط العميق، فالاختيار كان فيه حكمة حتمية، حكمة ربانية مقصودة.

٢ - اختيار محمد (صلعم) من قبل الله كرسول، أي كمعلم، له دلالة تربوية كبيرة أخرى، فالمعلم بالنسبة لئاله يجب قبل كل شيء أن يكون صافياً، غير ملوث بالمعلومات الزائفة، هو أحسن معلم وأسهل من يتعلم ويعلم. ونجاح الرسالة على يد الرسول (صلعم) له دلالة تربوية تبرر ثقة الله وحكمته الربانية.

٣ - كان الطلب الأول والأساسي للخالق من الرسول (صلعم) هو أن يقرأ (اقرأ باسم ربك). كما أن كلام الله سمي بالقرآن. وفي هذا دلالة تربوية مهمة هي طلب الله من عباده القراءة بصفتها أكثر الوسائل فعالية في فهم الحياة والكون.

٤ - جميع آيات القرآن الكريم بأشكالها البيانية والبلاغية المختلفة سواء قصصية أو تحليلية أو إرشادات أو أمثلة وحكم لها غاية واحدة هي إثبات وجود وحدانية الله واحترام الناس المتبادل لبعضهم. كما أن علم التربية الحديث يعتمد على الأمثلة المعاشة والأسلوب العذب السلس وجمال اللغة كأساس لنقل المعلومات وإيصالها للآخرين.

٥ - يعتمد علم التربية الحديث على بساطة وتواضع المعلم بصفتها قيماً أخلاقية مهمة جداً كما يعتمد على نظافة المعلم وهندامه المتزن ليصبح مثلاً للثقة والتفائل والطمأنينة يقتدي به الآخرون في بناء شخصياتهم وسعادتهم المستقبلية.

٦ - إن سيرة الرسول (صلعم) وحياته كلها تشهد على التواضع وبث الخير والثقة والتفائل عند الناس ومثلاً لنظافة النفس والجسم والهندام. في كثير من السور والآيات نقاش وبراهين لا قناع الناس وإثبات وجود الله، ولكن بدون إكراه (لا إكراه في الدين) بالضغط كما تفعل التربية الحديثة حيث تعتمد على المناقشة والبراهين ثم الإيمان بالحقائق.

٧ - في القرآن الكريم تقدير واحترام للأديان الأخرى . ففي المناقشة الهادئة لبقية الأديان دروس تربوية كبيرة . فالتربية الحديثة تنمي عند التلاميذ روح المناقشة الهادئة والذوق السليم باحترام آراء الأطراف المختلفة للتوصل التدريجي الى الحقيقة وذلك بالتركيز الى نقاط الالتقاء الجوهرية وترك التفاصيل الشكلية . من هنا جاء احترام وتقدير القرآن الكريم والاسلام للأديان السماوية الأخرى .

٨ - في القرآن الكريم دعوة للناس باستعمال الحواس والقدرات الذهنية الطبيعية مثل غريزة الملاحظة والتأمل ومراقبة الحياة والكون واستنتاج وجود الله ، تماماً كما تفعل التربية الحديثة والعلم في التوصل الى معرفة الحقائق المجهولة . كما أن هناك نقاطاً تربوية مهمة أخرى وهي أن البراهين والأمثلة الموجودة في القرآن الكريم لن تخرج عن قابليات وطاقت الإنسان الروحية والعقلية وعن تجارب الحياة اليومية والتاريخية ، وفي هذا درس تربوي كبير جداً . فالعلوم التي تحاول أن تسبق زمانها وتتخطى قابليات الإنسان التجريدية وقابلياته العقلية والتجريبية ترفضها النفس البشرية والمنطق ، بالضبط كما يرفض القرآن الكريم السحر والشعوذة والخرافات ، فالقرآن الكريم كتاب نوعي وليس كميّاً فهو كتاب منهجي جوهري فيه دعوة لربط الحياة العملية بالحياة الروحية واستنتاج الحكمة والقيم الدينية بعد ملاحظة العالم والكون والحياة .

٩ - ان مجرد التأكيد على أن الرسول (صلعم) إنسان كبقية البشر ينم من جهة عن احترام لكل الناس وعدم التمييز بينهم من قبل الله وينم من جهة أخرى عن احترام للعقل وحدوده التصديقية .

١٠ - ان نزول القرآن نثراً له دلالة تربوية كبيرة وخاصة اذا عرفنا أن الشعر كان إحدى الوسائل التعبيرية المهمة عند العرب قبل الإسلام . فعلم التربية يؤكد أن للنثر إمكانيات أكثر من الشعر في دراسة الحياة

والكون. فالقرآن الكريم كأول نص ثري في التراث العربي له معان تربوية كبيرة جداً تدل على اهتمام الخالق بالتعبير الثري كوسيلة فعالة للمعرفة ودعوة للناس لتبني هذا الأسلوب الجديد.

أما وجود الشعر الصامت في القرآن الكريم فله معان أخرى فهو من جهة يدل على احترام الخالق لوسائل التعبير السائدة عند العرب كما يدل على اهتمامه بالجمال اللغوي كعنصر مهم لنقل المعلومات والفهم. فالقرآن بشكله اللغوي المجرد ما هو إلا تجسيد للمعرفة والمحبة والجمال علاوة على الدروس الدينية والأخلاقية التي تضمنتها آياته وسوره والتي نزل أصلاً من أجلها. وهنا تكمن البلاغة والإعجاز.

١١ - أركان الإسلام الخمسة: الصوم، الزكاة، الصلاة، الشهادة، الحج.. تعكس الروح العملية والنظرية للإسلام وتربطها بالحياة اليومية تماماً كما تفعل التربية الحديثة في ربط النظريات المجردة بالواقع. فلا شك أن الالتزام بهذه الأركان وممارستها فيه رياضة روحية وذهنية وجسمية واجتماعية وأخلاقية تقرب المؤمنين إلى الخالق وتجلب لهم السعادة والراحة.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

١٢ - معظم الأحاديث النبوية الشريفة تدور حول العلم ووسائل الحصول على المعرفة الأصلية الصادقة وأهميتها في اكتساب الإيمان وبناء الحضارة وسعادة المجتمع. كما تبين ضرر التبجح بالمعرفة والابتعاد عن التعاليم الدينية بآهار الآخرين واحتقار كبريائهم أو السخرية من معارفهم.

١٣ - إن أهم ما في القرآن الكريم هو ذكره إن محمداً (صلى الله عليه وسلم) هو آخر الأنبياء. وفي هذا القول دلالة جوهرية مهمة للتربية وللإنسانية. لأن بجانب هذا يذكر القرآن الكريم أن أقرب الناس إلى الله هم العلماء (هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون). في هذا البيان المزدوج سد القرآن الكريم الطريق أمام كل من يحاول ادعاء المعرفة

بدون جهد علمي وتجريبي وفتح الطريق أمام كل من يجتهد ويعمل بطريقة علمية . ولكن الله في الوقت نفسه ناصر الطيبين والاعتيادين من الناس بقوله (ان اكرمكم عند الله أتقاكم) .

١٤ - طالب القرآن الكريم الرحمة . وهذا معناه ترك الفرصة أمام المذنب ليصلح أخطائه قبل عقابه بسرعة وبتهور . فليس من قبيل الصدفة أن تصدر كل سورة بجملة « بسم الله الرحمن الرحيم » حيث كلمة الله مقرونة بكلمة الرحمة مرتين . كما ليس من قبيل الصدفة أن تنتهي كثير من السور بعبارة « لعلهم يعقلون » أو ما يساويها في المعنى ثم تختتم السورة بعبارة « صدق الله العظيم » . ألم تطالب التربية الحديثة بالعقل والصدق والمساحة ؟

الخلاصة

القرآن الكريم كلام الله فيه دعوة منزلة غايتها فهم العالم والإنسان تفهماً دينياً وروحياً بطريقة عقلانية وذلك بعد الممارسة والتفكير المنطقي والمناقشة الهادئة لأجل ان يحيا الإنسان حياة حرة سعيدة ، حياة خلاقة ومثمرة له وللآخرين . لأن في هذا النمط من الحياة تكمن اطاعة اوامر الله وكسب ثواب الآخرة .

وما المدنية والحضارة الاسلامية التي جاءت بعد الدعوة مباشرة إلا دليل على محاولة لتطبيق مبادئ القرآن الكريم . فلا غرابة أن يظهر مباشرة فقهاء في الدين مثل الشافعي ومالك وابن حنبل وابو حنيفة ، أو يظهر فلاسفة كبار مثل الغزالي وابن رشد والكندي والفارابي وابن سينا ومناقشتهم الحرة لأمر جوهرية : القدر ، الاختبار ، الحزية ، المحبة ... الخ . أو أن يظهر علماء في الاجتماع (ابن خلدون) وعلماء في الطب (الرازي وابن سينا) ، والرياضيات والفيزياء (الخوارزمي وابن الهيثم) وعلماء في اللغة (سيبويه)

وعلماء في الفلك وموسوعيون مثل البيروني وابن سينا والرازي. كما لا غرابة أن يظهر خلفاء انسانيون حكماء مثل الخلفاء الراشدين أو خلفاء شجعوا العلم مثل المأمون وهارون الرشيد. أو أن تبني مراكز حضارية كبيرة ومدن رائعة مثل بغداد والقاهرة والقيروان ودمشق وغرناطة وشيراز وسمرقند... الخ.

وأخيراً ما كان بالإمكان ظهور المدنية والحضارة الاسلامية بهذا الشكل الرائع، وما كان بالإمكان أن يتبنى عصر النهضة ويستخدم منجزات العلوم وقيم الحضارة الاسلامية ويدفع بواسطتها البشرية نحو التقدم والتطور في العصور اللاحقة لولا موقف القرآن الجوهري والمنهجي من الإنسان والعالم والعلم. ولهذا يمكن اعتبار القرآن الكريم ثورة كبيرة وبداية عصر إنساني جديد.

النتيجة

ان الحضارة الاسلامية برمتها ما هي الا اجتهاد من قبل الانسان لتطبيق وصايا الله ورسالته (القرآن الكريم)، والتطبيق والاجتهاد عبارة عن ممارسة، والممارسة البشرية الخلاقة ما هي الا تحارب حياتية تحاول على الدوام الغاء أخطائها، وهذا لا يتم إلا بالتطبيق العقلاني، ومن لا يعمل لا يخطئ، وجل من لا يخطئ.

فعلى المؤرخ وعالم التاريخ لكي يكون موضوعياً أن يفرق بين المنهج المتمثل في القرآن الكريم والمدنية الاسلامية.





محمد سمارة

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كنا نجلس في مطعم منزل ،
يتعلق في جبل ضخم خارج المدينة .
وعلى مدى الرؤية تختبئ البيوت
القرميديّة بين كومة من الأشجار
البيضاء ، فبدا المنظر رغم جماله
موحشاً .
كنت والفتاة نجتّر ذكريات بائنة ،
محاذرين الخوض في حزن الوداع
القريب . فلم ننتبه الى الطعام الذي
قدّمه لنا النادل بطريقةٍ رشيقة هادئة .
بعد قليل ، جاء عازف الكمان الذي
رأيناه منذ لحظات يحوم قرب مدخل
المطعم . ولما لم يجد من يناديه ، تأملنا
بصمت ، وتردد قبل أن يغادر المكان ،
ويجتاز الممر الثلجي خارج المطعم .
وفي الخارج ، راحت السحب الدخانية
تلمس القمم الجبلية بليونة ، وتقترب
من النافذة ، بينما الثلج يدفن كل

شيء : الوديان . والبيوت . والأشجار .
عالم مسربل بالبياض . وكنت أجد
صعوبة في معرفة لون الأشياء المدفونة ،
وكنت أشعر بالضجر .. في البداية ،
حاولت أن أتصنع المرح ، فلكزت
الفتاة ، وأشرت الى طير يرفرف عند
السفح في محاولة لإيجاد نجأ له بين
الأشجار ، وإذا اخفق ، اتجه الى
مدخنة بدت أسفل الجبل كقبة
حمراء .

كانت الفتاة شاردة تماماً . ومع
أن المكان دافئ ، والسّمك الذي
نأكله لذيذ جداً . فقد ازاحت الفتاة
صحنها الى جانب ، ومسحت فيها ، ولم
تأكل شيئاً . تأملتني بسكون ، وفتحت
فمها لتقول شيئاً . ولما كنت أمامها
كتمثال ، فقد ترددت قبل أن تقول :
انظر .. إن السمك يلبط في البركة
الاصطناعية تحت النافذة . هل تمنيت
أن تصطاد سمكة تلبط في الماء تحت
بصرك ؟ اعني أن تخرجها من الماء ،
وتضعها في الزيت المغلي وهي تلبط .
ثم تدسها مرة واحدة في فك . لقد
قرأت أن هذا ما كان يفعله مغامر
يدعى « هاير داهل » وهو يخترق المحيط

للتأكد من قضية تأريخية .

كان يتناول هذا الطعام كل يوم ،
وفي كل وجبة . وبنفس الطريقة .
سمك . سمك . سمك . حتى أنه قرف
السمك . ولون السمك . ورائحة
السمك . وتمنى أخيراً لو يستبدل
السمك بفار ميت .

وكركرت الفتاة ، ودفعت رأسها
الى الخلف ، فبدت جميلة بتسريحها
الصببانية ، لدقائق ، أخذ جو المطعم
يزداد دفئاً ، وكانت المدفئات البخارية
تعمل بلا انقطاع . خلعت « جاكيتي »
وفعلت الفتاة مثلي وهي ترمقني بنظرة
جانبيهة كما لو تقول لماذا لم تضحك
لحكاية الفأر .
وبدت الطرق الملتوية البيضاء
— تحت النافذة — كخطوط طبشورية .
لوحة من الجمال الوحشي .

وقالت الفتاة : أنه الطريق الوحيد
الذي يقودنا الى المدينة حتى لو كنا
معصوبي العيون ؟ ترى كم قطعنا
حتى وصلنا الى هذا المكان المنزل ؟ .
بعد قليل ، دخل عازف الكمان
ثانية . عزف أغنية حزينة لرجل يجلس
قرب الباب . وإذا انتهى ، نظر صوبنا

بصمت، ثم اتجه إلينا مباشرة، وبدأ يعزف أغنية مرحة. واذ انتهى، تريث في انتظار أن نقول شيئاً. ولما كان ثمة هدوء نفسي بدأ يداخلني، فقد طلبت إليه إعادة اللحن. وحين نفحته قطعة نقدية ورقية، انحنى ثلاث مرات. وقال: شكراً سيد.. أنت اظرف إنسان رأيته.

ورفع قبعته، وتراجع بخطوات وقورة هادئة، لكنني طلبت إليه أن يجلس.

قالت له الفتاة: هل أنت من المدينة؟

أجاب: كلا.. بل من هناك. وأشار بيده إلى كومة من البوت القرميدية البعيدة.

وقالت الفتاة: معنى هذا، أنك تقطع فرسخين لكي تصل إلى هنا. لماذا؟

— لست أدري. ربما لأنني مولع بالعزف. إنني لا أستطيع العيش بدون عزف، كما لا أستطيع العزف بدون مستمعين. ذات يوم عزفت لعصفورين رأيتهما يقفان على غصن، فلم يطيرا لمدة ثلاث ساعات كاملة. هل

تتصوران هذا: أن يظل العصفوران على الغصن ساعات؟ يومها استوحيت مقطوعة جميلة. وعندما عدت إلى البيت، كان اللحن قد طار من رأسي فبكيته. وقلت إنني عجزت تماماً. عجزت عن استعادة الأشياء الجميلة التي أخلقها.

وأسند الرجل كمانه على خده ثم قال: هل ترغبان أن أعزف مقطوعة الرجل الذي فقد حبيبته؟

اندهشت الفتاة: لماذا؟ هل أنت تعرف أننا في لحظة وداع؟

ارتبك الرجل؛ كلا.. لكنها معزوفتي المفضلة.

وشرح يعزف، محتضناً كمانه، وينظر إلينا بوجه خريفي. وعندما انتهى، ناولته الفتاة ورقة نقدية أخرى. قالت:

— هل تعيش وحدك؟

— أجل.

— وزوجتك؟

اضطرب الرجل؛ وقال: انتهى كل شيء. وبقيت وحيداً. هل أموت إذا بقيت وحيداً.

— كلا. لماذا تموت؟

يهمي، والبرد يزداد. وثمة غيوم تحملها
الريح بعيداً. وفي الطريق الجبلي
الذي أشار اليه الرجل، رحنا نتخط
في التواءاته البيضاء. وبعد مسيرة
نصف ساعة، كان البيت الخشبي
ينتصب أمامنا كبناء مقدس مهجور.
وفي الداخل، واجهتنا رائحة عطنة،
حادة. وخننت أن مئين من الأعوام
في الأقل، مضت على أول مسمار
دق فيه. كان الجو—في الداخل—
دافئاً جداً، حتى أن الفتاة تساءلت ما
إذا كان مسكوناً قبل لحظات. وعندما
تفقدنا محتوياته، كان ثمة كرسيان،
ودفتر، وآثار أقدام عارية.

وقالت الفتاة: ومن يأتي الى هنا
سوى المجانين والعشاق؟

تناولت القلم، والتفتت حائرة:
وماذا أكتب؟

ولما رأني أرقبها بصمت، ترددت.
وقالت ثانية: ماذا اكتب لتعود؟

— لا شيء.

— لماذا؟

لم أدر بم أجيب. خطوطٌ نحو
النافذة الخشبية. وبدأت الوديان في
الخارج خطوطاً عميقة غامضة.

وصفني الرجل. وللحظة أشرق
وجهه عن ابتسامة كبيرة. قال: أحقاً
أنما في لحظة وداع؟
واذ أومأنا له برأسينا، تطلع خارج
النافذة. قال:

— ثمة بيت ريفي منعزل في أعلى
الجلبل. بيت خشبي متواضع ليس فيه
غير كرسيين وطاولة واحدة. ودفتر
كبير. أنه لتلك الدقائق التي تسبق
الدواع. اكتبنا في هذا الدفتر ما يحيش
به الصدر. كلمات قليلة قد تريح
القلب. ومن يدري، فقد تعودان
يوماً، وتصدق النبوءة. يقولون أن هذا
ما يحدث للعشاق عادة.

كان الرجل قد أخذته نوبة من
الحماس، فترك قوس الكمان يسقط
على الطاولة. ولما رفعه مرتبكاً، كان
النادل يرمقه بوجه بارد، فحمل
كمانه، ورفع قبعته ثلاث مرات
ومضى.

وقالت الفتاة: أصدق هذا
الرجل. هل نعود اذا كتبنا في ذلك
الدفتر حزن القلب؟

وقبل أن تقول شيئاً آخر، نهضت
خارجة، فتبعها، وكان الثلج قد بدأ

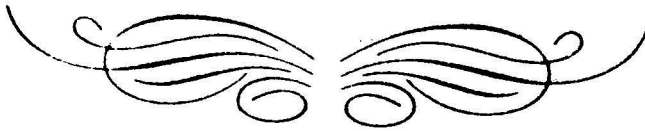
أن نكتب ما في رؤوسنا، ونلخص
في لحظة صغيرة ثقل الأعوام؟ ثم لماذا
لا نحتفظ بأفكارنا في صناديقها
المغلقة. ليست هي المكان الطبيعي
للأشياء العظيمة.

ولما لم أقل شيئاً. القت القلم
بعصبية. وخرجنا بصمت، وكان البرد
يشدد، وكنت أهجس أن ثمة أقداماً
خفيفة عارية تدخل البيت، وتحوس
فيه بهدوء.

واشارت الفتاة الى آثار الأقدام
العارية. قالت:

— هل عاد أصحاب هذه الأقدام
حقاً؟ هل هم يأكلون السمك في
المطعم المنعزل أم أن في الأمر
دعابة؟.

وقبل أن أجيب، رأيت الطير
يعاود التحليق فوق السطح في محاولة
لايجاد مكان له بين الأشجار. وهمست
الفتاة: أكتب أنت. إنني لا أجد
الشجاعة. فهل تعتقد أن من السهولة



ملاح نظريّة البويطيّة

عن

عبد الفتاح الجرحاني

أبو حمالة بن عيسى

يقول الثعالبي: (من أحب الله تعالى أحب رسوله محمداً، صلى الله عليه وسلم، ومن أحب الرسول العربي أحب العرب، ومن أحب العرب أحب العربية، ومن أحب العربية عني بها، وثابر عليها وصرف همته اليها، ومن هداه الله للإسلام وشرح صدره للإيمان، وآتاه حسن سريرة فيه، اعتقد أن محمداً - صلى الله عليه وسلم - خير الرسل، والعرب خير الأمم، والعربية خير اللغات والألسنة، والاقبال على تفهمها من الديانة، اذ هي أداة العلم، ومفتاح التفقه في الدين، وسبب إصلاح المعاش، ولو لم يكن في الإحاطة

بخصائصها والوقوف على مجارها ومصارفها والتبحر في جلائلها ودقائقها ، الا
قوة اليقين في معرفة اعجاز القرآن ، وزيادة البصيرة في اثبات النبوة التي
هي عمدة الإيمان ، لكفى بها فضلاً يحسن فيها أثره ويطيب في الدارين
ثمره (١).

ان هذا الرأي للشعالي يوضح بشكل جلي ، ارتباط ما هو علمي بما هو
تيولوجي في كثير من مظاهر الثقافة العربية الكلاسيكية ، اذ المرتكز اللاهوتي
عامل جوهري في مجمل الفعاليات المعرفية التي مارسها العرب ، ومنها علوم
البلاغة التي اكتسبت هويتها العلمية والجمالية ، انطلاقاً من توجهها الى
القرآن لمسح مستوياته الاعجازية ، وإدراك جوانب فصاحته ، لتجذير النزعة
الايمانية ، وتأكيد مطلقية النص القرآني من حيث المحمولات الدلالية ،
والصنغ الشكلية .

في حين وجه الانشغال العلمي عبد القاهر الجرجاني نحو تعليل جوانبة
اللغة العربية ، وضبط قسماتها المتميزة ، سواء على المستوى الشعري أو
النثري ، أي أن المسألة البلاغية مع الجرجاني ستعرف انعطافها الاجرائي
بالانطلاق رأساً من أطروحة الاعجاز ، مع الجنوح نحو تشييد جهاز نظري يتسم
بالعلمية ، وفي هذا يقول الدكتور إحسان عباس : (كان النقد والبلاغة لدى
المحدثين عن الإعجاز في القرن الرابع مركبتين اتخذوهما للوصول الى منطقة
الاعجاز ، ثم أفراد تلك المنطقة عما حولها ، ولكن عبد القاهر الجرجاني
(٤٧١هـ) - أكبر متحدث عن الاعجاز في القرن الخامس - سلك طريقاً
معاكسة ، حين جعل منطلقه فكرة الاعجاز نفسها ، وعن هذه الطريق اسهم
في توضيح مفهوم البلاغة - على نحو لم يسبق له مثيل - كما أسهم في
معالجة كثير من النظريات النقدية بمعدات جديدة من الفحص الدقيق
والتغلغل النافذ الى بواطن الامور (٢) .

ومن المعروف أن العلوم البلاغية الثلاثة - البيان والبدع والمعاني -

ظلت متداخلة في كتابات اللغويين والبلاغيين-العرب القدماء لفترة ليست بالقصيرة ويعتبر ابن المعتز أول من انتحى طريق التخصيص لما وضع كتاب (البديع)، وحدد فيه مجالاته وأدواته .

وكانت الخطوة الثانية في مجال التخصيص على يد الجرجاني الذي شغل نفسه بتنظير المرتكزات الأساسية للبلاغة العربية، فكان كتاباه المهمان (دلائل الاعجاز) و(اسرار البلاغة) نهاية للخط المنهجي والمعرفي، وبالتالي بداية لاستقلال علمي المعاني والبيان .

والملاحظ أن عبد القاهر الجرجاني وجه امكانياته العلمية نحو استقراء الاجتهادات البلاغية السابقة، وفي مرحلة ثانية أهتم بتعقيد الضوابط المحورية للعلمين المذكورين . هذا وتجب الإشارة الى أن النزعة الشكلية التي استبدت ببعض البلاغيين العرب، وعلى رأسهم الجاحظ كانت عاملاً له أثره في أولوية المعنى عند الجرجاني، ولا يعني هذا تجاوز دور الالفاظ في النص اللغوي، وانما يعني أن الجرجاني حصر اهتمامه بالالفاظ ضمن دورها الوظيفي في النص بحكم أنها كم من البنى اللسانية المشروطة بعناصرها التركيبية والدلالية، والمفتوحة على مجالات علائقية تبادلية أو تضامنية أو تنافرية تنتج في النهاية المكونات السيميائية للنص اللغوي، ويوضح هذا بقوله: (ان غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته والأساس الذي وضعته الى أن أتوصل الى بيان أمر المعاني كيف تتفق وتختلف، ومن أين تجتمع وتفترق، وأفضل أجناسها وأنواعها، وأتبع خاصها ومشاعها، وأبين أحوالها في كرم منصبها من العقل وتمكنها من نصابه، وقرب رحمها منه، أو بعدها حين تنسب عنه)(٣).

فالقول يكشف عن صدارة المعاني في المشروع النظري للجرجاني، بينما تتأكد حيوية الالفاظ من خلال انجازاتها الوظيفية . وإذا كانت الخلفية التيولوجية موجهة أساسياً للبلاغة العربية، فإن هذه الأخيرة قد عرفت مع

الجرجاني إعطافاً نحو المنطق ، ومقولاته الجوهرية ، مما يثبت منزعه العقلاني ، وطموح مشروعه البلاغي المتعلق بتراتبية المعاني وتواليها ، انه بقدر ما كان يتحفظ من المعجمية ، كان يدافع عن الفصاحة ، ويركز على دور البنيات اللغوية في إنجاز الطبقات الدلالية ، مما يؤلف عقد نظرية النظم لديه . ويمستطاعنا الوقوف على فكرة تعددية الدلالات كما طرحها الجرجاني عند برتراند راسل ، ور يتشاردز الانجليزيين ، بنفس النسق الاصطلاحي ، فإسميه الجرجاني : معنى المعنى ، يقابله عندهما : Meaning of Meaning مما يؤكد ألعمية هذا البلاغي ، وتجاوزه لحدود المنظومة النقدية العربية آنذاك ، فهو يقول : (اولا ترى انك اذا قلت : هو كثير رماد القدر ، أو قلت : طويل النجاد ، أو قلت في المرة : نؤوم الضحى ، فانك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانياً هو غرضك كمعرفتك من كثير رماد القدر أنه مضاف ومن طويل النجاد أنه طويل القامة ومن نؤوم الضحى في المرأة أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها). (٤)

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

بل أن ما يثير لدى الجرجاني هو توصله الى دور العلائق السياقية في بلورة عنصر التخيل — كما يرى الاستاذ جمال الدين بن الشيخ (٥) الذي هو معطى جوهرى في تحقيق أدبية النص ، ومن الملفت أن نلمس عنده ارهاصات جنينية لمفهوم الشعرية كما تطرحه الدراسات النقدية المعاصرة ، ولا نقصد هنا التماثل المطلق بين ما توصل اليه الجرجاني الناقد المشروط بمنأخ ديني وثقافي معين ، وبين ما تقدمه نظرية الشعرية كمفهوم نقدي يؤول الى معطيات ابستمولوجية خاصة ، إلا أن الشيء الأكيد هو حدس الجرجاني العميق لطبيعة الظاهرة الأدبية ، ومكوناتها الثابتة تركيبياً ، ودلالياً ، ولفظياً .

وإذا كان من العسير نفى احتكاك الجرجاني بالمفاهيم الشعرية

الاغريقية، خصوصاً الأرسطية، فإنه يسهل علينا تقدير التعامل المحترس له مع الاجتهادات التي عرفها الحقل البلاغي قبله، ثم تجاوزه لنظية الوصف البلاغي كما تحدده المقولات الاتباعية.

لم يعد الاجراء البلاغي عند الجرجاني حصراً لعناصر البيان والمعاني والبديع، بل تعداه الى استكناه حركية العلاقات بين ما هو نحوي وما هو بلاغي، وما هو سميائي في المتون الشعرية، والنثرية، ولهذا يمكن الحديث، وبدون تعسف عن مدى القطيعة التي أحدثها عبد القاهر في الحقل النقدي العربي القديم، وهذه القطيعة يشير اليها محمد مندور بصيغة مقاربة: (مذهب عبد القاهر هو أصح وأحدث ما وصل اليه علم اللغة في اوروبا لايامنا هذه، هو مذهب العالم السويسري الثبت فردناند دي سوسور الذي توفي سنة ١٩١٣. ونحن لا يهمننا الآن من هذا المذهب الخطير إلا طريقة استخدامه كأساس لمنهج لغوي فيلولوجي في نقد النصوص، لقد فطن عبد القاهر الى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل مجموعة من العلاقات (٦).

ان الجرجاني يواجهنا ببديل مفهومي وجمالي ينم عن رؤية جذرية لقضايا اللغة وأشكالاتها الأدبية، في مقابل الموروث النقدي الاتباعي بل أنه يسوقنا حتماً الى متاهات طريفة وخصبة تصل في ابعد الحدود الى مقارنة نقدية تخلخل جملة من المسلمات الراسخة عن ماهية الشعر! وتدفعنا الى مساءلة تاريخية الشاعرية الجاهلية انطلاقاً من الاطروحات الطلائعية لعبد القاهر الجرجاني.

فلقد كان النموذج الشعري الجاهلي المرجع المعرفي لنظرية الشعر كما قدمتها المصنفات النقدية القديمة، وبالرجوع الى هذه المصنفات نقف على مدى الهيمنة التي كانت للابداع الشعري الجاهلي على توجيهات النقد وهم يؤسسون ركائز المنظومة النقدية العربية التي تترد في أغلب تياراتها الى فكرة

وكان في إمكان القصيدة العباسية الطلائعية أن تكون رافداً لنضح أطروحة التخيل في النقد العربي في وقت سابق، خصوصاً القصيدة النواسية، باعتبارها مؤشراً لنمطية جديدة في الخلق الشعري، أي أن هذه القصيدة تواجهنا مدموغة بجغرافيتها الصياغية الجديدة، ومشحونة برؤية ابتداعية تؤكد قطيعتها مع الذاكرة الشعرية مما ينم عن فعالية شعرية متممة بالاستفزاز والتوثب، وممتلكة لحس تجاوز ارتذوكسية النص الجاهلي، بل إن أبا نواس يضعنا في مأزق تساؤلي: ما هي حدود شرعية النموذج الشعري الاتباعي في ظرف تغيرت فيه الذهنية العربية بشكل ملموس، مما استتبع صياغة موقف أنطولوجي أكثر نضجاً وتفتحاً؟ أنه لا مجال لأن يتزامن نص مطبوع بامضويته وحسه الذهولي مع لحظة تاريخية تبلور قناعاتها الجديدة في واقع يطبعه زخم حضاري مثير!

وتظهر المفارقة المؤسسية في انكفاء النقد العربي داخل المناخ الابداعي الجاهلي، والتمسك بشرعيته التاريخية، وسلطته المرجعية في التذوق، والتقوم، بينما إن في مكنة النقاد استثمار خصوصية المرحلة الحضارية لملاحقة القفزة التي حققها الشعر العباسي بثورة أبي نواس على جاهزية الحياة، وثورة أبي تمام على جاهزية الشكل. وهما ثورتان مشحونتان بشاعرية ملفتة تستطيع الإسهام في إنشاء نظرية شعرية طلائعية.

وعلى مدى المسافة الفاصلة بين الاصمعي وابن خلدون (٨) تتقدم معظم الطروحات النقدية العربية بمفاهيم ورؤى تنطلق من أرضية مقولاتية صرفة في تقويم الإبداع الشعري. أي من مجمل القيم الجمالية والدوقية التي استحكمت في الذهنية العربية، والتي صاغها الفكر العربي عبر تجسدهات الاجتماعية والاخلاقية والعقائدية، بمعنى آخر أن المقياس النقدي العربي كان يرسم وظيفة الشعر ومقتضياته، الدلالية والصياغية انطلاقاً من العلائق الجدلية

الرابطة بين البنية المادية، والبنية الذهنية للمجتمع العربي .

والملاحظة الأساسية هنا هي أن الموقف النقدي يبقى سابقاً للحظة الابداعية، حيث ركز معظم النقاد على محور جوهري: هو تشكيل حد أدنى لاختلاقيات القصيدة العربية، ترتد إليه النصوص لتخضع لمعايير الصرامة، فالوجود النقدي سابق على الوجود الابداعي، ومن ثم اتخذ النقد دوراً ارشادياً لقوانينها الجمالية، وخطابها الاخلاقي، وفي مرحلة ثانية يلتجئ هذا النقد الى الاجراء التفكيكي، بحيث يفصل العمار الشعري الى وحداته الدنيا، ثم تسلك الممارسة النقدية بعد ذلك مسلك الفحص للوحدات التركيبية والايقاعية، والبلاغية، والدلالية، بعيداً عن النظر الى النص ككلية شاملة يتداخل فيها ما هو شكلي بما هو سمائي في شبكة من العلاقات الصميمة ..

لقد كان هاجس النقد العربي القديم احكام ميكانيكية العلاقة بين العياني والزمن الشعري، وترصد مدى تمثيل آليات العملية الإبداعية للمعطى الواقعي، في حين كانت حساسية الجرجاني بخصوصية البنية اللغوية للأدب على قدر كبير من الأهمية، لذلك لم يشره كثيراً تناول النص بما هو خارج عنه، بل انشغل أكثر بفرز ذلك السديم من التداخلات النحوية، واللفظية، والدلالية في نص معين مما يعني البحث في احتمالات التحقق الأدبي (فلا جمال إذن في اللفظ من حيث هو صوت مسموع، وحروف تتوالى في النطق، وإنما يكون ذلك لما بين معاني الألفاظ من الإتساق العجيب) (٩).

ولعل هذا المنظور عند الجرجاني يقارب ما يوضحه تريفيتان تودوروف من خلال قوله: (لا تنشغل الشعرية بالإبداع الأدبي في حد ذاته، وإنما تسائل خصوصيات هذا الخطاب المتفرد الذي هو الخطاب الأدبي، كل إبداع لا يعتبر إلا تمثيلاً لبنية مجردة وشاملة هو واحد من تحققاتها الممكنة، وهذا الاعتبار لا ينشغل هذا العلم (الشعرية) بالأدب الواقع، وإنما بالأدب الممكن) (١٠).

فالشعرية أساساً علم : يمارس وصفه للمستوى الشكلي في النصوص باعتبارها أكوانا مبطنة بركام من العلاقات اللغوية والصوتية . والتركيبية التي تنسج مجالات وظيفية متنوعة تشفع لأدبية النص . (La Litteralité) .

وبحكم وعي عبد القاهر الجرجاني بفرادة العمل الأدبي ، فإنه اعتنى بالمآزق التي تفرضها عملية التواصل بين الإبداع وبين المتلقى . وهكذا عالج في كتابه (دلائل الإعجاز) حيثيات الموقف التواصلية ، من حيث مراعاة المرسل لتاريخية اللحظة التواصلية ، بعناصرها اللغوية ، والنفسية ، والاجتماعية ومن حيث التركيز على لحظية الفعل اللغوي ، لضمان مردودية الإرسالية الأدبية ، وإذا كان أغلب اللغويين العرب قد أهملوا هذا الجانب ، فإن الجرجاني ركز عليه بالذات ، نظراً لإدراكه لتعدد المآزق التواصلية ، وأشكالاته المتعددة .

فاللغة تنجز مجموعة من الوظائف التي تتباين حسب مقتضيات خاصة ، وهذه الوظائف عند رومان ياكسون هي :

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

١ - الوظيفة التعبيرية .

٢ - الوظيفة الفنية .

٣ - الوظيفة التأثيرية .

٤ - الوظيفة اللغوية .

٥ - الوظيفة الوصفية .

٦ - الوظيفة التبليغية .

وبالرجوع الى تحديدات الوظيفة اللغوية عند الجرجاني نلامس بشكل تقريبي التقاءه مع الأصداء الانجازية للسان بحسب ياكسون خصوصاً ما يتعلق بالوظيفتين : الفنية ، والتبليغية ، وهذا ما يشير اليه في قوله : (واذا قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى ، تعني بالمعنى المفهوم من مظاهر اللفظ والذي تصل اليه بغير واسطة ، ومعنى

المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى الى معنى آخر(١١).

إلا أن التجاوز العلمي للجرجاني تمثل في ربطه للوظيفة التبليغية بالانساق الأدبية، في حين ينحصر تقعيد ياكبسون الوظيفي في الانساق اللغوية التداولية pragmatique . مع العلم أن اللغة الأدبية تخلق إشكالات تواصلية لا تعرفها اللغة العادية .

وهذه الإشكالات لم يغفلها الجرجاني كما رأينا، كما لم يغفل ضرورة استيعاب المتلقي لدلالة الكلم الأدبي، بل افترض في المتلقي مرونة ادراكية تساعد على قبض الوحدات المعنوية Structures Sémantiques التي لا تتقيد بأصل المعنى الأول، لأن الخطاب يتجاوز كنه الدلالي المرسوم ليفرز شحنات دلالية جديدة . وفي نفس الوقت يتنصل من أداء وظيفة الإخبار، والإفادة، والتمني، لينتج حقولاً مفهومية طارئة هي جوهر ما يصطلح عليه في النقد الحديث بالصورة الأدبية .

ومن جهة أخرى فإن اصطلاح (غرض الكلام) عند الجرجاني يختزل الاطروحات التي يتبناها أنصار نظرية الكلام Théorie du discours في الألسنية المعاصرة . والمتعلقة بملاسات العملية التواصلية، فهم يرون أن لكل خطاب لغوي دلالتين، دلالة لغوية صرفة، ودلالة موقفية صرفة، ناتجة عن ظرفية الموقف التواصلية، بمعنى أن الخطاب اللغوي يتجاوز كونه نسقاً من البنى اللغوية Structures linguistiques المكتفية بقوانينها الى حيث كونه ارسالية Message تدخل في علاقة تبادلية بين الموجه للكلام، وبين المتلقي .

وإذا كان لنا من قول في الدوافع التي اسهمت في صياغة الجرجاني لنظرية التخيل، فهو أن هذا الناقد الالمعي لم ينجز أطروحته كرد فعل على شكلانية الجاحظ، أو تلبية لطموحه العلمي فقط، وإنما أيضاً تحت ضغط

الإنهار باعجاز القرآن، لأن القرآن — كنص مرجعي مطلق في الفكر اللغوي العربي القديم — يمسد تركيبة سيميائية مثالية، زاوجت بطريقة معجزة بين الشكل والمعنى. ومن هناك طرحت في اللغويات العربية القديمة أهمية الألفاظ في إنجاز الدلالات المثالية، وبالتالي كان انحياز اللغة العربية للمثالية والمعنائية بإعطاء الاعتبار للفكرة والخطر. وإن كانت هذه اللغة تتضمن معطيات كثيرة تبعدها عن الالتصاق بالحس، والجنوح نحو الذهنية، ومن بين هذه المعطيات خلو الجملة الخبرية العربية من فعل الكينونة، بينما يلعب هذا الفعل دوراً مركزياً في اللغات الهند — أوروبية إثباتاً للواقعية، وحسماً لأشكالية الصدق والكذب، (ومعنى هذا أن الإسناد في اللغة العربية يكفي فيه إنشاء علاقة ذهنية بين «موضوع» و«محمول» أو مسند إليه ومسند، دون حاجة إلى التصريح بهذه العلاقة نطقاً أو كتابة) (١٢) كما يوضح الدكتور عثمان أمين.

وعلى ذكر الصدق والكذب يجوز أن نقول أن هذه المقولة أنتجت جهوداً نقدية قاربت في مجملها الصياغة الطلائعية لمفهوم الشعر وطبيعته. والمعروف أن النقاش حول محور الصدق والكذب انطلق من الجدل الفكري الذي احتدم في أوائل العصر العباسي حول اشكالية خلق القرآن وأنحاز المعتزلة إلى الرأي القائل بخلق القرآن رغم طبيعته الوحيية، في مقابل القناعة القائلة بقدوم النص القرآني. وقد دعم المعتزلة أطروحتهم بكون القرآن يتضمن ثلاثة معطيات هي: الأمر، والنهي، والخبر، وهي معطيات تؤيد حدوثه، وعلى هذا الأساس تحدد مفهوم الخبر عند المعتزلة من حيث مصداقيته وكذبه. وكان إبراهيم بن يسار النظام البصري، وتلميذه الجاحظ أبرز من عالج هذه القضية الفلسفية بين رجال الاعتزال.

وإذا كان المجال الاستدلالي لمقولة الصدق والكذب يرتبط بحقول كلامية محددة، فإن هاجس المنطق، والبرهان انتقل إلى الأدب رغم خصوصيته،

وتفرد عوالمه ودلالاته . وهكذا أصبحت الأدبيات حقلاً للاجتهاد المنطقي ، دون مراعاة التباين الجوهرى بين الطبيعة الشعرية للأدب ، وبين مباشرة اللغة المعجمية والخطابات المنطقية . وكانت النتيجة في كثير من الدراسات النقدية ، والبلاغية إفناء الطاقات الجمالية للأدب ، والتي تؤول بشكل مطلق الى التخيل ، هذا المعطى الذي لم تراعى أهميته إلا لدى قلة من المشتغلين بالبلاغة ، والنقد كعبد القاهر الجرجاني ، وحازم القرطاجنى بل (لقد ذهب الاسناد الخبرى بكثير من روائع الشعر لأنه عفى على التمثيل الذي يعتمد عليه الشاعر لأحضاره العالم الذي يتعاطاه في شعره بطريق التخيل الذي تضطلع به العبارة) (١٣) .

وبالإضافة الى العمق اللاهوتى لاطروحة الصدق والكذب ، وانعكاسها على الدراسات الأدبية ، أدى سوء فهم النظرية الأرسطية في الشعر الى نوع من الخلط لدى كثير من النقاد العرب القدماء ، فارسطو أشار الى الصدق والكذب في معرض حديثه عن الفرق بين الجملة الخبرية وبين الجملة الإنشائية ، اذ جعل من خواص الاولى تضمينها لعنصرى الصدق والكذب ، وهما أمران واردان أثناء معاينة النصوص الأدبية ما دامت الجملة الخبرية جزءاً من عملية المحاكاة . إلا أن الأهمية الثانوية التي أسندها أرسطو للخبر في المحاكاة أصبحت مطلباً ملحاً في البلاغة العربية ، ومن ثم وقع الأدب في أسار مقولات الصدق والكذب ، والاستحالة ، والإمكان ووقع إهمال دور المحاكاة إلا في كتابات المتشبعين بالمفاهيم الأرسطية بشكل متعمق كابن سينا وابن رشد وحازم القرطاجنى .

ان غائية الأدب تتعدى حدود الاخبار الصادق أو الكاذب ، وما يفترضه من إحالات تحقيقية الى قدرة اللغة على صوغ عوالم موحية . وهذا ما أدركه حازم القرطاجنى ، وادرك معه الدور السلبي الذي قام به علماء الكلام لتوريط الشعر في الإسناد ، ويشير الدكتور إحسان عباس الى هذا الجانب بقوله :

(إلا أن حازماً بعد هذا كله يرجع من حيث بدأ فيرى أن الاعتبار في الشعر ليس بالنظر الى الصدق والكذب بل بالنظر الى التخيل) (١٤).

ويعتبر حازم أحد الذين استوعبوا الاطروحات الارسطية في الشعر بنوع من الذكاء، جعله أبعد عن التعامل المنطقي الجاف مع مقولة الإمكان. لأن أرسطو تناوّلها في اطار رسمه لحدود الوظيفتين: الشعرية، والتاريخية، حيث أن مهمة الشعر رواية ما يحتمل وقوعه، بينما يستغرق التاريخ الواقع لينقله حرفياً، ولذلك جعل أرسطو الشعر أهم من التاريخ لأن التاريخ يصور الجزئيات، أما الشعر فيصور الكليات.

ولا شك أن أطروحة الاستاذ محمد أركون (ما قيل ولم يتابع قوله) تظل منسجة مع الأشكالات التي حاولنا توضيحها، بمعنى أن المنظومة النقدية التي أسسها عبد القاهر الجرجاني لا تنأى كثيراً عن بعض المفاهيم المتداولة في الحقل اللغوي والبلاغي المعاصر.

ولو توفر نقاد وبلاغيون في وزنه، ووزن حازم القرطاجني، لكان في الإمكان إنجاز مشروع نقدي عربي طلاوعي في وقت سابق يشفع بتوظيف الكثير من الأدوات النقدية، والبلاغية القديمة، إلا أن الذي حدث، خصوصاً مع الجرجاني، هو أن جل المحاولات البلاغية بعده، تركزت حول جمع أفكاره ونظر ياته، وترتيبها، واختصارها، دون امتلاك الجرأة العلمية لإضافة ما لم يكمل قوله عبد القاهر الجرجاني.

و يبقى تلخيص الفخر الرازي واحداً من النماذج في هذا المجال، اذ أوجز كتابي (دلائل الاعجاز) و (أسرار البلاغة) في مؤلفه (نهاية الإيجاز في دراية الاعجاز).



هوامش :

- (١) فقه اللغة العربية، المقدمة ص ١.
- (٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر، ص ٤١٩.
- (٣) أسرار البلاغة، ص ١٨.
- (٤) دلائل الإعجاز ص ١٨٠.
- (٥) أشار الأستاذ جمال الدين بن الشيخ إلى هذا الجانب خلال الندوة التي عقدت بكلية الآداب بهاس سنة ١٩٨١، حول (البلاغة العربية والبلاغة الغربية).
- (٦) النقد المنهجي عند العرب، ص ٣٢٩.
- (٧) حدد المرزوقي المركيزات الأساسية لعمود الشعر في: شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، التحام أجزاء النظم والتأماها على تخير من لذيد الوزن، مناسبة المستعار منه للمستعار له، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.
- (٨) لما يعرف ابن خلدون الشعر قول: (هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل منها في غرضه ومقصده عما قبله وما بعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به) المقدمة ص ١٢٩٥.
- (٩) دلائل الإعجاز، ص ٣٧.
- (١٠) TZVERAN TODOROV: qu'est-ce que le structuralism 2-poetique. p. 19
- (١١) دلائل الإعجاز، ص ١٨٠.
- (١٢) فلسفة اللغة العربية، ص ٢٥.
- (١٣) التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستطبيقا: الدكتور لطفي عبد البديع، ص ٧٩.
- (١٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر، ص ٥٤٧.





يوسف طافش



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أرى فرحاً مستطيراً
يفادر وجهك
لَمِّي ذهول الهوى من دمائك
إنَّ شعاع المسافات
يحدو نزيف الأغاني
وحلمك ما انفكَّ يلهثُ
في ردهة الذاكرة

— ٢ —

أنا الومض والانفجار الجميل
أُصلي مع الهُدبِ
بين اشتغائي وصومي

لينهض في الواحيتين نخيل العراق
ويلمع وجهي ...

على سَغْفَةٍ داميةٍ
أُراوِدُ صمتي

فيلتصق الحرف بالحرف
لكن عينيك ...

مازالتا

— بين جرحي ونبضي —
تضيئان من فرجة المقصلة

— ٣ —

لأنني أوائمُ فيك الهزيمة ،
والنصر ...

والنزوة المرعبة

تَحَارِينَ من دهشة الوعدِ

أو تملئين فراغَ الظنونِ

تفرُّ إليكِ الغصونُ

كرعشة صيفٍ

فيرتعد الموج في الشاطئينِ

وهوى شراعي

فكيف ستُخصِّصَ أعراس وجدي

وأنتِ تضمين كل الأمانِي

بسبابةٍ واحدةٍ

— ٤ —

فديتكِ يا غابة اللوزِ

والشفق الانثويّ

يقولون :

إن النساء تُزوّر كل العناوين

تخدع كل المحبين ...

إلا مرايا الزمن

فديتك ...

من خبأ الجمر في شفّتك

وأحرق سيفر الهوى والتراتيل

من أسكر الدهر من دمعتك

ليفضح صومي

وقلبي له في الجهات

محاريب عشق ...

تُطلُّ عليك

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أحبك موجه نار

تأجر بين الضلوع

أحبك ...

نصفاً لوجهي

ونصفاً لسيف يبارك نزفي

لأدخل جنتك المبتغاة شهيداً

وأبعث من شهقتي

ثم أتلو نشيد القيامة

— ٦ —

كلانا يغامر في مستحيل البقاء

يسافر في زورقٍ ...
من نعايس وصحري
إلى شاطئ اللحظة الغامرة
وحين نُطلُّ ...
على سدة العرش والانعقاد
فنك المخاض العظيم
ومني انبجاس الضياء الشهي
لنجم ...
يُقبَلُ جرح الوطن .

* * *





دافينشي

يكتب القصص أيضاً !!

بقلم د. محمد المخزنجي

• عندما نشرع في الحديث عن ليوناردو دافينشي كقصاص، سيهم بايقافنا البعض، هاتفين بدهوة: ليوناردو؟! وسنقول: ليوناردو. عندئذ سينزعون إلى التيقن، سائلين بمزيد من الدهشة: ليوناردو دافينشي. وسنجيب: ليوناردو دافينشي. في هذه الحالة سيمعنون في اختبارنا، سائلين: ليوناردو دافينشي

الرسام ؟. وسنرد باطمئنان : نعم الرسام . الرسام الذي « لم يكن ينهي أعماله البتة » ، والمثال الذي وعد بصب النموذج البرونزي لتمثال فرانسيسكو الأول — ملك فرنسا — يمتطي الجواد ، ولم يفعل » . والمهندس : « العبقرى لحد الجنون . العالم ، والمجادل الجذاب ، صاحب الكلمة المؤثرة » ، البهي الطلعة : ليوناردو دافينشي . نجم عصر النهضة الثاقب ، والذي لم يكن يصدق هو الآخر كونه قصاصاً — وأي قصاص ! — فنسمعه يهمهم بمسكنة — ليست غريبة عن الأفاذ — في مخطوطة « الأطلس » : لأنني لست أديباً ، أعلم جيداً أنه سيبدو منطقياً لدى بعض المتعجرفين أن يوجهوا النقد إلى شخصي باعتباري لا أحل هذه الصفة » .

وهنا ، نجد أنفسنا مضطرين إلى استباق أمور — سنرجع إليها على أية حال — لنثار للرجل ، حتى من نفسه ، قائلين بملء الفم : بل أديب ، وأديب ، وأديب ، هو ليوناردو القصاص ، الموهوب موهبة نقية كبلورة قلب صافٍ ، صاحب القصص الخيالي البسيط الساحر ، التلميذ الفذ لايسوب الذي أوشك أن يبذ استاذة ، طالعاً فارعاً من بين أقرانه أصحاب القصص الخرافي الجميل السامي — نعني : فيدروس ، وبليني ، ولاقونتين الذي جاء متأخراً عن دافينشي بقرنين من الزمان .

ولنعد الآن إلى ما استبقناه :

في بادئ الأمر — أمر القصص نعني — كان ليوناردو دافينشي : « الحسن الطلعة الجذاب الملامح ، الذي يرتدي رداءً وردي اللون ، قصيراً لحد الركبة » — مع العلم أن الجميع كانوا يرتدون أردية طويلة في ذلك الوقت ! ليوناردو هذا ذو الشعر المستعار الجميل ، المجمع ، الجيد التصفيف والذي يصل إلى منتصف صدره .. ليوناردو : « المليح العذب النظرات — رغم قصر نظره — بوجهه الصافي الخالي من الانفعال ، وبصوته المتناغم وكلماته المطعمة بالفكر ، بدأ يحكي ، فاستحوذ على الإعجاب في عصره ، وصارت تتناقل

حكاياته الأفواه، بينما أجهد الحاقدون أنفسهم للبحث عن مصادرها في النصوص القديمة، عبثاً.. فقد كانت جميعها من صنعه».

كان ليوناردو ملتزماً — كما يقول ناس هذه الأيام — يرى دائماً أن الحكايات والأساطير لها هدف معنوي، ولقد حرص دائماً على ذلك فيما صنع من قصص، فكان يقول ما يفعل أو يفعل ما يقول، كشأن المخلصين جميعاً.

ولكي لا ينسى ليوناردو حكاياته هذه الشفهية، تعود أن يدون ملحوظات عنها في مفكراته — تلك التي جمعتها الأجيال التالية فيما سمي: «المخطوطات»، وكان يسجلها بأسلوب موجز كأسلوب البرق، بكتابة عجيبة لم يكن يستطيع قراءتها إلاه، إذ كانت معكوسة: تبدأ من اليمين إلى اليسار — كصورة في مرآة؟! فأني ولد جميل تلعب كان يختبئ في عمق روح هذا الجاد الكبير.

ومن عفرة هذا اللعب الجميل الخارق، طلعت القصص، وطلعت قصص أخرى لدافينشي كانت لا تزال تتردد في الحكايات الشعبية التوسكانية واللومباردية، جمعها — من بعد خمسة قرون — سليل دافينشي، الدارس والكاتب التوسكاني المعاصر، ابن زماننا: برونو ناردينى.

ولنحتط، حتى لا يخلط مرجف ما بين ورق دافينشي القديم وورق ناردينى المعاصر، ونجزم أن المعاصر لم يفعل أكثر من تعديلات طفيفة في صياغة النص الأصلي لدافينشي، والدليل: عينة للمقارنة ما بين الأصل بالمخطوط والشكل النهائي معروضاً بقلم ناردينى، ولتكن قصة الحجر وحجر الصوان:

أولاً — كما دونها ليوناردو في مخطوط الأطلس:

«أندهشت قطعة الحجر لأن حجر الصوان اصطدم بها بشدة، فقالت له بصوت صارم: ما هي الدوافع التي تجعلك تسبب لي التعب؟ لا تسبب لي الألم فإنك ظننتني شيئاً آخر أنا التي لا أسبب الألم لأحد.

ورد عليها حجر الصوان بقوله : إن تذرت بالصبر، سترين أي نفع رائع سيخرج عنك — وهذأت قطعة الحجر عند سماعها هذه الكلمات.

وفي صبر ظلت قوية أمام العذاب ، وشاهدت النار العجيبة تتولد منها ، تلك النار التي تفعل أشياء لا حصر لها بفضائلها» .

ثانياً — نفس القصة كما أوردها نارديني :

« ذات يوم أصاب حجر الصوان قطعة من الحجر ، فالتفتت إليه مندهشة وهي تشعر بالإهانة وقالت له : ماذا ألم بك ؟ لقد حسبتني شيئاً آخر لأنني لا أعرفك . فدعني وشأني ، لأنني لم أسىء إلى أحد ! فتطلع إليها حجر الصوان وقال مبتسماً :

— إن تذرت بقليل من الصبر ، سترين أي نفع رائع سأخرجه منك . وعندما سمعت قطعة الحجر هذه الكلمات ، عزت نفسها وتحملت في صبر كبير العذاب الذي كان ينزله بها حجر الصوان بضربات ، حتى تولدت عنها فجأة تلك النار العجيبة التي كانت تأتي أعمالاً غير عادية بفضائلها» .
إنه فارق لا يكاد يُذكر !
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولندخل الآن حديقة دافينشي ، هذه ، المسحورة الرائعة المترامية الأطراف ، والتي عني بها المعاصر « برونو نارديني » ، ونقلها الى العين العربية « أحمد يسري عبدالكريم » تحت اسم : « حكايات وأساطير ليوناردو دافينشي » .

إنها أربع وسبعون قصة قصيرة ، بل قصيرة جداً ، خيالية أو خرافية أو سحرية — أي النعوت تجوز — سمى البعض منها : « حكايات » ، والبعض الآخر : « أساطير » ، وتصيب جميعاً في موعظة عن موارد التهلكة في الحياة ، وسبل النجاة فيها ، وبضع أغان وترانيم لكل ما هو طيب وجميل .



إنها قصص جد قصار ، صغيرة بتعبير معجمنا الوسيط ، قصيرة جداً كما

يقول الغربيون، أو أقاصيص .. في بضعة سطور، تدور حول تخوم المائتي كلمة، تتجازها حيناً، وحيناً عنها تتراجع . وهذا بناء صعب — لمن يعرف سر الصنعة — غاية في الصعوبة . البخل الوحيد الذي يمكن أن يكون جميلاً .. هنا يتعين على الفنان أن يصف مشهده بجمل خالصة من أي أرداف شعري أو متشاعر كان .. جملة خالصة، جاهلها داخلي، أو شعرها فيها، كموسيقى الشعر الداخلية . وهنا تلعب اللفظة دورها العظيم إذا اختيرت بعناية وبحساسية لتوحي وتبعث بالنغم . وهنا يجتهد الفنان في أن يدل على العالم الداخلي بمجرد رصد خارجي للحركة البسيطة، ويشير الى الكل بالجزء الأكثر دلالة في هذا الكل، حيث يتجسد ويتشخص الحدث الذي يكون بالضرورة بسيطاً وموجزاً كلقطة خاطفة .

ولا بد أن نؤكد في هذا المقام على ما يمكن تسميته بعبقريّة الصدفة، التي لا تأتي إلا لمن يستحقها بالعمل والفعل . فإن دافنشي في تسجيله اللاعب الموجز لحكاياته — التي كان يضيف إليها عند الارتجال فتستطيل — بأسلوب البرق المقلوب ذاك، أنجز — دون عمد — اقتصاداً عظيماً في قصص عمرها خمسة قرون . لكن كم هي حديثة بالمعاصرة في زمن تنيه فيه القصة القصيرة المعاصرة بجمالية الاقتصاد في بنائها، وقلة البوح فيها، وكثرة الإسرار، وخفوت الأضواء واتساع الظلال .



إنها قصص سمى بعضها: «الحكايات»، وسمى بعضها الآخر: «الأساطير» .

أما الحكايات فهي قصص خلقت مادتها خلقاً جديداً دون ارتكاز على أية معطية سالفة .

وأما الأساطير فهي قصص صاغها دافنشي — ولقد سبقه أيسوب في ذلك — منطلقاً من نقطة ارتكاز اسطورية، أو عرفية شائعة، ثابتة، يحركها

هنا وهناك فتصير قصة .

ولنضرب مثلاً بقصة :

« الثعلب والغراب ..

ذات يوم انتهى المطاف بثعلب جائع الى أسفل شجرة ، وكان بها سرب من الغربان الصاخبة . وبدأ الثعلب المختبئ يراقبها ، ولاحظ أن تلك الطيور دائمة البحث عن طعام وأنها لا تخشى حتى من أن تقف على هياكل الحيوانات وتنتقر فيها .

فقال الثعلب بينه وبين نفسه — فلنحاول .

وتمدد الثعلب في هدوء دون أن يشعر به أحد ، وظل بلا حراك فاعرأ فاه متصنعاً الموت . وبعد قليل رآه غراب فأسرع بالنزول من فوق الشجرة . واقترب من الثعلب ، وبدأ ينقر لسانه معتقداً أنه قد مات .

وهكذا ترك رأسه داخل فم الثعلب ، كما لو كان في مصيدة .»

فالثابت ، أو المرتكز الأسطوري ، هو أن الثعلب مكار ، وأن الغراب رَمَام . وبتحريك هذا الثابت ، فإن الثعلب المكار يتماوت متمدداً فاعرأ فاهه ، عندئذ يهبط الغراب الرَمَام لينقر لسان الثعلب . فيكون رأس الغراب في فم الثعلب . وتكون قصة من تلك التي سماها دافينشي : أساطير .



وإنها قصص خيالية أو سحرية أو خرافية — قل ما شئت ، فالمعنى المراد أنها قصص (توتسن) الطبيعة — إن صح التعبير . والطبيعة هي العامل المشترك الوحيد الثابت في كل هذه الحكايات والأساطير : الماء والهواء والنار والحجارة والحيوان والطير والشجرة ، جميعاً تألم ، أو تفرح ، وتتكلم ، وتريد ! إلى غير ذلك من صفات هي ألصق ببنى الإنسان — الذين تجاهلهم دافينشي تجاهلاً يكاد أن يكون تاماً في كل هذه الحكايات والأساطير .

لم لا ؟! وليوناردو دافينشي يصرخ في كتابه « النبوءات » ، قائلاً :
الإنسان هو الذي يُفسد كل شيء خُلق .

ومن خلال هذه « الأئسنة » للطبيعة و « التشييء » لبني الإنسان نرصد
ملامح : الوطن أو « التوستالجيا » حيث الحنين جارف إلى البدايات
الاولى ، والتنفيس بمعايشة هذه البدايات — في الخيال — من جديد ، والرجعة
التي يلوذ فيها المرء بسلوكيات مع أشياء سبق أن ألفها واطمأن إليها .

ملامح أحلام طفلية ذات طابع خال من التعقيد لا تأتى للراشدين إلا
إذا كان خارجهم شديد الوطأة عليهم .

ولا بد أن دافينشي كان عاتباً على بني جنسه حتى أنه يهرب منهم
بالوطن ، ويفلت منهم بالتنفيس ، ويفر بالرجعة ، فهو يشكوهم ، ويصرخ
منهم بمداورة ، ولا يثق في ادراكهم فيلجأ كثيراً — بعد أن يتم قصته إلى
اضافة ملحوظة مقتضبة للغاية ، تحتوي على « نواة الحكاية » وجوهر الفعل ،
فكأنه يكرر ما قال ، زاعقاً في بني جنسه : حتى تدركوا يا من لا تدركون ،
حتى تدركوا .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ومن مثل ذلك ما قاله بعد إتمام قصة « عصفور العللة » :

« وحب الفضيلة هو مثل عصفور العللة الحساس فهو لا ينظر الى الأشياء
السيئة الحزينة ، ولكنه يتعايش مع الأشياء النبيلة والشريفة . إن وطن الطيور
هو الغابة المورقة ، ووطن الفضيلة هو القلب الطيب . إن الحب الحقيقي يتضح
في الملمات ، وهو مثل شعاع الضوء الذي ينير بقدر عمق الظلام » .

وما قاله بعد قصة « الجليد » :

« هذه الحكاية تقال لأولئك الذين يتواضعون : إنهم سينالون المجد بعد

ذل » .

والأمثلة كثيرة .. كثيرة .

• • •
إنها قصص ساق فيها دافينشي موعظة كبرى ، متعددة البنود ، للبشر ، فيها ما يبين موارد التهلكة ، وما يبين سبل النجاة ، واغنيات على الحافة لكل ما هو طيب وجميل في مواجهة الخبث والقباحة .

فأما موارد التهلكة كما أبانتها خمس وأربعون أقصوصة من الحكايات والأساطير ، فهي : التهافت ، والدناءة ، والطموح المدمر ، والجبن ، وحب الشهرة ، والخداع ، وحب التملك ، والتكاسل ، والقسوة ، والثرثرة ، والمكر ، والزهو والخيلاء ، والغرور ، والجشع ، والطمع ، وسوء استخدام الحرية ، والشر ، والافراط ، والانانية ، والانهار الساذج ، ومحاسنة الجلافة ، والبخل ، والشفقة البلهاء ، وحماسة الغضب ، والغطرسة ، والتقليل من شأن الآخرين ، والاستبداد بالرأي ، والاتكال على الغير ، والفرح بمصائب الآخرين .

ولقد كان دافينشي صاحب بصيرة نافذة وبصر حديد عندما اختص الطمع وحده (متضمناً بالضرورة : الأنانية ، والطموح المدمر ، وحب التملك ، والجشع) بثلاث عشرة قصة ، حتى أننا نوشك أن نصرخ صرخته على نحو آخر : الطمع هو الذي يفسد كل شيء <http://Archive.org/details/ArchivistsShi>

وأما عن سبل النجاة فقد أوردها ليوناردو البسيط العميق الشامخ في مضامين تسع قصص صوبت بدقة نحو أهدافها التي نجملها في : الذكاء والتواضع والشجاعة والحب والتضحية والرحمة والدأب والتعاون وتواضع الحكام .

وعندما نأتي إلى ذكر القصص الأغنيات والترانيم نجد دافينشي يغني فيها للحرية والحزن النبيل ومجد الفن وعظمة الأمانة والعفة والكبرياء حتى في ملاقة الموت والبساطة وسلام الروح والبراءة الواثقة من نفسها والحق والبهجة ، كل هذا في مواجهة : البخل والحرمان والأبهة الكاذبة والفراغ والتفاهة والقتامة والغدر .

• • •

وآه إذ لا يغنى الذكر عن التفصي، واللمح عن التأمل، حيث لا غنى لمن يريد اغتناءً—عن التمشي في حديقة دافينشي نفسها، فقط: لقد حاولنا أن نشير إلى دافينشي، القصاص.

وإذا قيل: أننا نعيش عصر إعادة اكتشاف ليوناردو العالم الفنان—«لأن منجزات حضارتنا ابتداء من الدراجة وحتى الطائرة والغواصة قد ولدت في خيال وحساب هذا الفنان العظيم».

فإننا نضيف: ونعيش أيضاً عصر إعادة اكتشاف دافينشي القصاص. لأن زماننا— زمن العجلات المسرعة والزحمة والأزرار والضجيج— يرتد بنا، بجارف الحنين، إلى البدايات الأولى: الطبيعة البكر—منبع السحر، وبهاء الخرافة، والجمال الرائق، ويشدنا— هذا الزمان— بنزقه وتوتره، بعيداً عن إسهاب البال الخالي، لنقترب من الموجز والمختصر والمفيد. وليس مثل قصص دافينشي القصيرة جداً أو الصغيرة— ما شئت، الخرافية أو الخيالية أو السحرية— ما شئت أيضاً.

ARCHIVE
http://www.ArabetSaleh.com
ليس أفضل منها: دعيني أترادف هذه الأيام.

•

التضمينات والأفانيس من كتاب «ليوناردو دافينشي— حكايات وأساطير»، ترجمة: أحمد يسري عبد الكريم، وإصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب بالاشتراك مع مؤسسة جوتي الإيطالية.

سألوا الساق الخشبية

بقلم: عبد المجيد شكري



— لازم يا أحمد تبعت جواب للست .. وكانت بطولات خارقة .. وكان أحمد
متتعيش نفسك .. في مقدمة المقاتلين .. وكان سعيد الى
جواره وسط اللهب .. ثم كانت
إصابتهما معاً .. قنبلة واحدة انفجرت
بالقرب منها .. وفقد أحمد ساقاً ..
وفقد سعيد ساقيه .. وهكذا عادا الى
الصفوف الخلفية .. وأدخلوا المستشفى
العسكري .. وسرعان ما انتهت الحرب
وأوقف إطلاق النار .. وأصبح أحمد
وسعيد من مشوهي الحرب .. من
المعوقين .

عبارة سمعها مراراً .. وهذه المرة
سمعها من سعيد رفيق السلاح .. رفيق
معركة العبور العظيم .. فقد كانا معاً
طوال سبع سنوات في نفس الوحدة
حيث عاشا مرحلة إعادة بناء الجيش
بعد عار هزيمة ١٩٦٧ ..
كانت إعادة بناء الجيش قد بدأت
عقب الهزيمة مباشرة .. معجزة كاملة ..
وجاء اكتوبر .. وكان العبور ..

— لازم يا أحمد تبعت جواب للست ..
متعيش نفسك ..

قالها سعيد مرة أخرى وهو يتحرك
على كرسي متحرك خاص بمن فقدوا
الساقين .. استطاع الحصول عليه بعد
أن طال انتظاره .. وحفيت أقدام أمه
العجوز وهي تتنقل من مكتب الى
مكتب .. تستصرخ كل مسؤول .. وغير
مسؤول .. أن يوفر لابنها البطل مجرد
كرسي متحرك .. يفتح أمامه أبواب
أمل صغير في حياة لا يعتمد فيها أبداً
على أم في مثل سنها .. ولم يكن
سعيد ليحصل على هذا الكرسي إلا

بخطاب استعطف وجهه الى الست ..
وحملت الأم الرسالة .. رسالة ابنها
البطل .. واستطاعت بعد جهد كبير أن
تركع عند أقدام الست .. وتقدم لها
التماس ابنها البطل ..

وعادت الأم لابنها بالبشرى :

— أبشر يا سعيد .. سيأتيك الكرسي
المتحرك .. أنها ست طيبة حقاً .. تصور
انها أخذت الالتماس وأخذت تقرأه
كلمة كلمة .. والمصورون يلتقطون لها
صوراً كثيرة .. ثم احتضنتني وقالت
لي: «أنت بطلة يا أمي» أنت أم

بطل .. والتفتوا لي صوراً أخرى كثيرة
وهي تحتضني ..

وفي الصباح .. فوجيء سعيد بصورة
أمه مع الست في جميع الصحف ..
وخبر حصوله على الكرسي المتحرك ..
ودعوة لاستلامه .. صحيح أنه لم يستلم
الكرسي إلا بعد فترة طالت وأمتدت
ثلاثة شهور .. لكن كان ذلك أمراً لا
بد منه لكي يتم التسليم في احتفال
كبير ضم العديد من أبطال الحرب من
المعوقين من أصحاب الحظ السعيد ..
— لازم يا أحمد تبعت جواب للست ..
متعيش نفسك ..

قالت أم سعيد هي الأخرى .. لكنها
أضافت ..

— أنها ست طيبة جداً يا أحمد ..
أتكل على الله وأبعت لها جواب .. أنا
دخت من اللف والدوران .. وعمر
سعيد ما كان حياخذ الكرسي إلا
بجواب للست .. الناس ما عادش في
قلوبها رحمة .. الست بس اللي قلبها
كبير ..

وأمسك احمد بالقلم وكتب :

— السيدة الفاضلة ...

بعد التحية ،

أرجو تسليمي ساقا صناعية
لتعويض ساقي التي فقدتها فوق أرض
سيناء وأنا أشارك في معركة التحرير.
المقاتل أحمد الغرابوي
عطفة الفرن، الدرب الأحمر
وصاح سعيد:

— إيه الكلام ده يا أحمد .. هوه ده
جواب .. أمسك القلم تاني وأكتب
زي ما حأمليك .. وأقولك ..
— حضرة صاحبة العصمة .. والأيادي
البيضاء .. والخير العظيم ..
وصاح أحمد هذه المرة وقال:
— لا ... لا ... لن أكتب مثل هذا
الخطاب .. هذا استجداء .. أنا مقاتل
يا سعيد .. أنا مقاتل .. وأنت
مقاتل .. أنت لا ترضى أن استجدي
حقاً .. لن أركع لأحد.

وغادر أحمد بيت سعيد مستنداً على
عكازين يقفز بها قفزاً .. وعاد الى
بيته في العطفة .. وأغلق باب غرفته
عليه .. ولم يسمح لأحد بدخولها حتى
الصباح .. ولم يستطع النوم طوال
الليل .. وظل ساهراً يستعيد أيام
السنوات الماضية كشريط سينمائي ..
وأيام العبور .. والمعركة .. واصابته ..

وغلبه النوم مع شروق الشمس ..
واستيقظ على صوت فاطمة .. ابنته
الصغيرة وهي تقول:

بابا .. بابا .. افتح الباب يا بابا ..
ونفض أحمد .. وأمسك بالكروسي
الخشبي الذي فقد رجلاً هو الآخر ..
واستند عليه حتى فتح الباب ..
وتعلقت به الطفلة لكنه لم يحملها حتى
عاد الى جوار السرير مستنداً مرة
أخرى الى الكروسي المكسور .. ثم رفع
فاطمة .. وقبلها .. وأجلسها الى جواره
على السرير .. وابتسمت الطفلة ..
وارتسمت على وجهها ابتسامة تحمل
معاني الأسى .. أكثر مما تحمل معنى
من معاني السعادة والهناء .
ومرت أيام .. وأيام .. وإذا بأم
سعيد تأتي في زيارة مفاجئة .
— مبروك يا أحمد .. مبروك ..
— خير يا خالتي ..
— حيركبولك ساق صناعية .
— ازاي ؟ .. ده أنا مبعثش جواب ..
— سعيد كتب الجواب بذلك ..
وكتب العنوان على بيتنا عشان
متحسش بحاجة .. وأهه جه الرد
بسرعة ..

— وأمسك أحمد بالرسالة ..

— المقاتل البطل أحمد الغرباوي ..

بعد التحية،

إيماء الى الالتماس المقدم منكم ..

الرجاء الحضور الى مقر الجمعية لاتخاذ

اللازم نحو تزويدكم بساق صناعية

وذلك بناء على توجيه صاحبة

العصمة .. السيد البارة الكريمة ..

وسكت احمد .. ولم يرد ..

— مالك يا أحمد .. أنت مش مبسوط

واللا إيه ؟ ..

ولم يرد أحمد ..

وجاءت سنية زوجته وقد وصل

الى أذنيه جانب من الحوار .. وقالت :

مبروك يا أحمد .. ألف مبروك ..

وعاد الشريط السينمائي يدور

أمام عينيه .. وعاد صوت سعيد يتردد

في أذنيه :

— لازم يا أحمد تبعت جواب للست ..

متتعبش نفسك ..

وأحست سنية بما يدور في ذهن

زوجها .

— معلهش يا أحمد .. تعال على

نفسك .. روح الجمعية يا أحمد ..

أديك نفذت اللي في رأسك ..

ومكتببتش الجواب .. لكن ماتضيعش

حقك .. أنت مش عارف ان ده حقك

يا أحمد .. أنت قدمت كثير لبلدك ..

هو انت ضحيت عشان مين .. مش

عشان بلدك ..

— عشان عيون بلدي يا سنية ..

وذهب أحمد الى الجمعية ..

وأخذوا له القياسات اللازمة ..

وحددوا له موعد التركيب .. ولم يكن

الموعد بعيداً .. فقد تجمع عدد كبير من

ضحايا الحرب الذين كان عليهم

الحضور لاستلام الأجهزة التعويضية

الخاصة بهم من الست في احتفال

ذكرى النصر العظيم .. وجاء اليوم

الموعود .. وسارت الأمور على خير ما

يكون .. واستلم الساق وسط مظاهر

الحفاوة والتكريم .. المصورون يلتقطون

الصور التذكارية .. التلفزيون يصور ..

المذيعون يسجلون .. الست تبسم

وتكاد تذوب عطفاً وحناناً .. الكل في

رعايتها .. وتصبب العرق على جبين

أحمد .. فأسرعت تسمح بمبدالها الخاص

جبين البطل .. وسجل المصورون

اللحظة الخالدة .. وجاء الطبيب وقام

بتركيب الساق الصناعية ووقف أحمد

أحمد.. وألبسته إياها في قدم الساق
السليمة.. وقالت !.

— الآن.. قوم يا بطل.. بص.. حد
يقدر يقول فين الرجل الصناعية..
وفين الرجل السليمة؟..

ولم يستطيع أحمد الوقوف.. كان
الألم بادياً عليه.. ألم شديد فعلاً..
وفجأة أمسك بقدم الساق الصناعية..
وهو يصيح !

— آى.. آى.. الألم يقتلني..
وأزاد صراخه.. وحدثت ضجة
كبيرة.. وأسرع عدد من العمال يحمله
خارج قاعة الاحتفال.. وهو يصرخ :

— قدمي.. قدمي.. انزعوا هذا الجزء
عني..
وتعجب الجميع.. كيف تؤله
القدم الخشبية.. ولم ينزعوا عنه حذاء
شالوم.. ولم يفارقه الألم الى الأبد.

لاول مرة على ساقين منذ أن ترك
احدهما لتدفن في الصحراء.. وشعر
للحظة ببعض النشوة.. وارتسمت على
وجهه ابتسامة باهتة.. ثم سار بثقة
كاملة ليجلس في مكانه في الصف
الأول.. وأسرعت إليه سيدة أخرى
تحمل حذاء جديداً.

— الجزمة ده هديه يا بطل.. تلبس
الفردتين.. واحدة في رجلك السليمة
والثانية في رجلك الصناعية.. مش
ممکن حد حيقدر يفرق بين الاثنين
أبداً..

وانحنى السيدة تساعد أحمد على
لبس الحذاء.. وبدأت بقدم الساق
الصناعية.. بينما أمسك أحمد بالفردة
الأخرى في يده.. وأخذ يفحص
الحذاء الأنيق وقرأ :

— شالوم.. صنع في اسرائيل..
وأخذت السيدة فردة الحذاء من يد



«هانا..ك»

بقلم : عيسى أبوشادي

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في عدد فبراير (شباط) ١٩٨٤ أطلق الناقد أحمد رأفت بهجت قذائفه على فيلم «هانا..ك» وعلى المخرج كوستا جافراس .. والنقاد .. والجمهور واتهم الفيلم ومخرجه بالتعصب ، واتهم الجمهور بالجهل .. والتجاهل .

ومن أهم المقولات النقدية التي طرحها الزميل الناقد هو ضرورة عدم الوقوف أمام السطح الظاهر للعمل الفني ، والغوص في أعماقه وقراءته بشكل متأن للوصول الى لب العمل ابتغاء تحليله وتفسيره وفهمه وهي بالطبع ، مقولة أساسية ، قال بها معظم النقاد ، وليس أريك نيوتن وحده .

وتأسيساً على هذا، أرجو أن يسمح لي سيادته بأن أتساءل عن كيفية القدرة على التحليل والنفوذ الى عمق عدد من الأفلام التي أخرجها جافراس، ولم يسبق أن شاهدها الزميل .. وإنما اعتمد على بعض الكتابات التي يرفضها، وهو افتراض قابل للجدل، لكنه أخذ معظم هذه الكتابات على أنها حقائق ما دامت بجوار نظريته التي شغل بها حركة النقد السينمائي في مصر محاولاً تأكيد سيطرة اليهود على كل شيء في السينما العالمية، وانطلق يحذر من اليهود في كل دراسة يكتبها بحيث باتت المسألة، وعفواً، نوعاً من الهاجس والاستحواذ سيطر عليه وعلى قلمه .

وقد يكون الزميل محقاً في بعض أحكامه، فهناك العديد من الأفلام التي تسيطر عليها المجموعات الصهيونية (وليست اليهودية) وهذا ممكن الخلاف معه، فهو يستطيع من خلال التفريق الواضح بين اليهودية الدينية والصهيونية السياسية أن يثري النقد السينمائي، بروافد كثيرة تنفعه حالياً، وأزعم أنني قرأت له الكثير من الدراسات الجيدة في هذا المجال، لو رفعنا كلمة «يهود» واستبدلناها بكلمة «صهاينة» .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ان السينمائيين الصهاينة يحاولون بشتى الطرق خلط الأوراق بين اليهودية، والصهيونية وهو نوع من اللاسامية التي أصبحت مرادفة أيضاً لكلمة اللاصهيونية . وهو خلط كشفه، توثيقاً وتحليلاً .. المفكر الفرنسي روجيه جارودي في كتابه «ملف اسرائيل .. دراسة للصهيونية السياسية» الذي صدرت ترجمته أخيراً في القاهرة .

«زد» .. يساري أم يهودي ؟

ونحاول، بشكل موضوعي، أن نناقش الأعمال التي أوردها الزميل أحمد في مقاله وهو يبدأ بفيلم «زد» ويجعل من بطله مانويل المحامي الشاب اليهودي المطارد من القوى الفاشية والذي لا يستسلم ثم يوثق رؤيته بمحدث

جافراس عن مانويل يقول فيه : « انه أقرب الشخصيات الى نفسه بعد شخصية زد، أي الشخصية التي أجد نفسي فيها » .

ومشكلة صديقنا الناقد أنه يعزل الفيلم عن ظروفه ، والفيلم عن واقعة حقيقية، وهي جريمة اغتيال الزعيم اليوناني لامبراكيس ، وهو ليس يهودياً بالطبع ، لكنه يساري ، والحركة اليسارية التي ينتمي اليها جورج سمبرن ، كاتب السيناريو ، وفرانكو سوليناس كاتب سيناريو « هانا .ك » وجافراس بها الكثير من المسيحيين واليهود ولا يشترط في ذلك أن تكون شيوعياً — فاليسار له فصائل مختلفة كثيرة ، تنتهي بالماركسية — ولذلك فلا عجب أن تكون تلك الشخصية يهودية و يبقى من حق الناقد أن يتساءل ، عما تدعو اليه وتدافع عنه هذه الشخصية : هل هي الأفكار الصهيونية أم الأفكار التقدمية ، وهل الناقد ضد اليهود أو ضد الصهيونية السياسية باطروحاتها الاستعمارية العنصرية .

إنها مقولات سياسية بديهية ، ولا تحتاج إلا لمراجعة أبسط كتب النظريات السياسية .. وهل اذا جاءنا مخرج مسيحي وقدم فيلماً عن تاريخ مصر في النصف الأول من القرن العشرين وأكد على براعة المرحوم مكرم عبيد أحد رواد الحركة الوطنية المصرية ، وهو مسيحي ، وأثنى على دوره في حزب الوفد — أكبر الأحزاب شعبية في تلك الفترة .. — وهي حقيقة تاريخية — هل يمكن أن نصفه هنا بأنه طائفي و.. و.. لا اعتقد ، بل ان في ذلك تجاوز خطر ، وتعصب مقيت لا مجال له .

أما عن فيلم « الاعتراف » و « القسم الخاص » اللذين سمح لنفسه بتحليلهما ومحاولته ليّ ذراع كلمات جافراس المقتطعة من أحاديثه عن اليهود .. فإنني لا أسمح لنفسني بمناقشتها ما دمت لم أشاهدهما ، لكنني أستطيع أن أقرأ نفس كلمات جافراس ولكن بغير الطريقة التي قرأها . فهو يرى أن جافراس قد تحول من اليسار في (زد) الى الهجوم على اليسار في

«الاعتراف». وأن الأصل في المسألة هي البطل اليهودي ، ويتجاهل ، أن جافراس في كلا الفيلمين يرفض سلطة القهر المتمثلة في السلطات الحاكمة التي تحاول خنق حرية الأفراد أياً كان دينهم ، أو اتجاهاهم السياسي ، وهو مع الديمقراطية بمعناها الغربي «الليبرالي» ، وهو ما أكدته في فيلم «مفقود» بادانة التورط الأمريكي في شيلي ، ورواية توماس هاوزر «مفقود» شأنها شأن رواية فاسيلكو «زد» شأن رواية أرثر لندن و«الاعتراف» لا تزيد عن كونها توثيقاً روائياً لوقائع حقيقية بنى عليها جافراس هيكل أفلامه .

وهناك حقيقة لا يجب إغفالها ، أن اليهود موجودون كمواطنين داخل كل المجتمعات الغربية وهم جزء لا يمكن فصله عن تلك المجتمعات ، واشترك جافراس في مهرجان السينما اليهودية لا يعني أنه صهيوني وبنفس الدرجة لا يعني أنه ضد الصهيونية .. أما ما قيل على لسان المخرج الفلسطيني ميشيل خليف في فهو شيء طبيعي ، فهذا هو موقف كل الفلسطينيين .. والعرب تجاه القضية وهذا لا يعني أيضاً أن جافراس موافق على الصيغة التي رفضها ميشيل خليف . فجافراس لا ينكر اعترافه «باسرائيل» كدولة لها حق البقاء ، لكنه يؤكد ما لا نرضاه «اسرائيل» في «هانا .. ك» حق الفلسطينيين أيضاً في الدولة والوطن .. والأرض .

«هانا .. ك» ..

في الوقت الذي يعد فيه مشهد البداية ، مفتاحاً أساسياً للدخول الى عالم جافراس في «هانا .. ك» يتركه الزميل أحمد رأفت ولا يعود اليه بعد ذلك أبداً ، ثم يحاول اجتزاء عناصر الفيلم كل على حدة ويلوى ما هو واضح لحساب وجهة نظره التي بدأ بها وهي الإيهام بأن جافراس ، يهودي متعصب .. فجافراس يحاول على حد زعمه — أن يوهنا بأن اسرائيل قد حلت التناقض بين المسلمين واليهود وغيرهم من الأديان ، وذلك عن طريق مشهد المطار الذي رأى فيه الزميل مجموعة من القساوسة ، في كل مرة يصور

فيها المطار، ويصل الى حكم غريب « أن اللقطات الصامتة تؤكد أن التعامل مع الإدارة الاسرائيلية للقدس، شديد على الثقة وآمن بها الناس بحيث أصبح الإيمان بهذه السلطة مصدراً للمطلق .. وحرر الشعوب المسيحية وفي مقدمتها رجال الدين من الحيرة وعدم اليقين » كيف .. أنا لا أدري؟! .

وأن كنت لم أفهم معنى « مصدراً للمطلق » التي أوردها لكنني سأجاوز ذلك فأشير الى حقيقة بسيطة هي أن القدس أصلاً مزار كل رجال الدين المسيحي، واليهودي، والإسلامي، وهي بقعة مقدسة في الأديان الثلاثة، ولا يعني الحج في المملكة العربية السعودية، أنها أصبحت مصدراً للمطلق، فهناك حجاج إيرانيون ومصريون ومن عدن الجنوبية ومعظمهم من دول قد تكون على خلاف بشكلٍ أو بآخر مع السياسة السعودية فإذا يعني ذلك ؟ ان فلسطين مهبط الديانات، فلا عجب أن ترى في القدس راهبة كاثوليكية أو مجموعة من القساوسة، ولا يعني ذلك أبداً أن اسرائيل حررت « الشعوب المسيحية من الحيرة وعدم اليقين » .

ثم ان المزج بين صوت الاذان وأجراس الكنائس، لا يعني سوى تقرير واقع المدينة التي تعيش حياتها غم ظروف الاحتلال وأن اللقطة التي تجمع كل المزارات المقدسة، هي تأكيد على طابع المدينة المقدسة أيضاً وهو طابع يسبق وجود «إسرائيل»، وسيظل بعدها .. أما أن نفهم لقطة العربة الحربية والدبابات على أنها تأكيد لدور «إسرائيل» كحارس أمين على الآثار فهذا ما لا يقبله العقل، وأعتقد ان المقبول في هذا هو إدانة العسكرية الاسرائيلية التي تحاصر هذه المواقع « بالدبابات » فالدبابات لم تكن أبداً وحدة حراسة، إلا في حالات الطوارئ — وانما هي وحدة حربية .

السوق العربي:

وشوارع القدس يسير فيها الجميع، بالطبع، ولا يمكن لجيش الدفاع

الاسرائيلي أن يتعقب كل عربي في شوارع القدس، والحياة الطبيعية للسكان لا تعني أنهم في حالة حرية أو سعادة، فالحياة في مصر كانت مستمرة رغم الاحتلال الانجليزي، وذلك شيء يختلف عن واقع المقاومة السياسية أو العسكرية، أما حكاية أن سليم يخرج من السوق فلا يتعرض له أحد ويفتشون هانا، فتفسيرها البسيط هو أنه لا يحمل حقيبة وأن تفتيش هانا لم يكن تفتيشاً ذاتياً وإنما هو تفتيش للحقيبة التي معها وليس لها شخصياً، ولذلك لم يتم تفتيش سليم بكرى ببساطة، لكن تفسير الزميل الناقد يعني أن الاسرائيليين رحاء مع العرب أشداء على أبناء جلدتهم، وهو ما يخالف كل أحكامه السابقة .

عين الرمانة

وهو مشهد من أهم مشاهد الفيلم وأكثرها إدانة للمؤسسة الحاكمة الاسرائيلية فهم قد حاولوا طمس كل المعالم الفلسطينية، ونسفوا القرية القديمة «عين الرمانة» وحولوها الى كيبوتز باسم «كفار ريمون» معتقدين أنهم بتغيير الاسم، قد نزعوا عن القرية، وعن فلسطين، الحق التاريخي والجغرافي ثم يدخل جافراس بالكاميرا الى الداخل، ليؤكد ذلك الواقع للمشاهد الغربي، والعربي، وليبدي حيرته الفعلية، أمام هذا الواقع الذي لا يمكنه رفضه لكنه يرفض بالتأكيد ضياع عين الرمانة، ويؤكد ذلك من خلال التأكيد على حق سليم بكرى وهو تجسيد للإنسان الفلسطيني — في بيته مدعماً بالصور والوثائق وآيات القرآن، وينهي المشهد — والفن، كما نعلم، اختيار واع — براعى الغنم الذي يصرخ بشكل مستمر.. «هون عين الرمانة» — «هون عين الرمانة» — إن ثلاثين عاماً لم تستطع أن تنتزع من الرجل البسيط إيمانه المطلق بأن هذه هي عين الرمانة وليست كفار ريمون ويؤكد جافراس أيضاً إيمانه بأن هذه هي عين الرمانة.. وأن حولها الفاشيون الاسرائيليون الى خراب كامل تمرح فيها الفئران بعد أن قتلوا أهلها .

ويتغافل الناقد عن ملمح السخرية في استخدام فكتور بونيه الفرنسي زوج هانا بالفيلم لكلمة «شالوم» التي تعني السلام بالعبرية فهو قبل ذلك مباشرة سأل هانا عن معناها ومن ثم بدأ يرددها بشكل ميكانيكي ساخر.. وخاصة أن المشهد يتم في منزل سليم — المنتزع من أصحابه ثم يأتون فيدعمون «السلام» بعد ذلك : أفلا يستدعي ذلك السخرية من كلمة «شالوم» .

الإرهابي :

وكلمة الارهابي التي تتردد كثيراً في الفيلم ، يرى فيها الزميل أحمد رأفت أنها محاولة من جافراس لجعل الإرهاب علة جميع مظاهر الصراع في «اسرائيل» .

والواقع الفيلمي يقول ان هذه الكلمة جاءت على لسان الاسرائيليين طوال الفيلم حيث أن الفيلم يدور في «اسرائيل» بالتحديد، ولا يعقل أن يقول الاسرائيليون عنهم «المقاومة» أو إنهم «الفدائيون» أما التشكيك في أن سليم بكري — أرهابي — أي فدائي من وجهة نظرنا فهذا لا يشين جافراس بل بالعكس ، وهو ما أكدته في نهاية الفيلم ، أن السلوك البربري لجوشوا المدعى العام والصابرا الاسرائيلي ، ولغيره من الاسرائيليين هو السبب الرئيسي لاستمرار العمليات الفدائية ، وكما قال في حديثه حين سئل عن الحل فأجاب «بأن يكون هناك وطن للشعب اليهودي ووطن للشعب الفلسطيني وهذا الحق للشعبين يجب أن يأتي بعد الاعتراف المتبادل ، وهذا فقط يتوقف التدمير والقتل ..» ان ما تقوم به المقاومة الفلسطينية هو نتيجة طبيعية لكل المعطيات التي سبق تقديمها طوال الفيلم وتمثل في رفض حق سليم في أرضه وفي وطنه .

أما مداعبات المسجونين العرب لهانا وهي تدخل الى السجن بقولهم : صباح الخير.. صباح الفل ، فهي لا تؤخذ على جافراس بالعكس تؤكد على

روح التفاؤل والأمل وعدم اليأس عند هؤلاء المسجونين رغم أن بعضهم — كما تأتي الأخبار باستمرار قد يحكم عليه بالسجن مدى الحياة، وبالنسبة فهم يقولون كلاماً عربياً لا تفهمه هانا وهم يعبرون عن أنفسهم على كل حال، مثلاً فعل الفدائيون أثناء نزولهم من السيارة وهتافهم ثورة حتى النصر رغمًا عن وجود العسكر الاسرائيليين، وهي وقائع أقرب الى الحقيقة، نشاهدها في كثير من الجرائد الاخبارية المصورة.

أما حكاية اليهودي المسالم، فلم يقدمه جافراس على الإطلاق «فاسرائيل» في الفيلم هي المحكمة والسجن والعسكر والدبابات ورجال التفتيش، أما يهود كفار رومين الذين أضيروا من العملية الفدائية فيعني بهم أن لا أمان على الإطلاق ولا سلام إلا إذا أقر الاسرائيليون بحق الشعب الفلسطيني في أرضه التي استولى عليها الاسرائيليون ونمذجها قرية كفر الرمانة التي حولوها الى كيبوتز لن يكتب له البقاء طالما كان قائماً على انتزاع وسلب حقوق الآخرين.

وأما كلمات سليم، وهي بالمناسبة قيلت قبل العملية الفدائية، وليس بعدها.. والتي وصف فيها قريته العامرة التي حولوها الى خرائب، فإنها تعني ضمن عملية الادانة التي يشعر بها المشاهد تجاه هؤلاء المخربين الاسرائيليين، أن الصراع مستمر طالما لم يستعد الفلسطيني حقه في الأرض والوطن.

أما عن ما سماه الناقد بمشهد الإحساس بالعدالة (مشهد الخاخامات والأستاذ اليهودي الذي يندب هانا للدفاع عن سليم بكري) فإن هذا المشهد بالذات هو إدانة صارخة لذلك النظام الذي يدعي الديمقراطية وحق الإنسان في الحياة وحقه في الحرية والذي يصور للعالم أن «اسرائيل» واحة الحرية والديمقراطية بالشرق الأوسط، يؤكد جافراس أنها ديمقراطية السادة الاسرائيليين وحریتهم في سلب حقوق الآخرين، وانها مجرد واجهات شكلية

ينسفها تماماً رفضهم الكامل بحق سليم في بيته رغم ادراكهم الكامل لهذا الحق، فهو يتعارض مع المبادئ التي قامت عليها دولة «إسرائيل» برفض أي حق فلسطيني من أي نوع.

ان كلمات البروفيسور اليهودي، وأستاذ هانا، الذي تعلمت عنه كيف تدافع عن الحق، ولم تفهم في البداية أنه يقصد حق الاسرائيلي فقط، انه يقرر لها أنها يجب أن تدافع عن حقها في هذه الأرض التي أصبحت لهم بعد سنوات طويلة من التشرد والعذاب وحيث تسأله: أياي ذلك بنفس الطريقة، بانتزاع حقوق الآخرين.. يرد في عصبية: اذا كان ذلك ضرورياً.. أي ادانة بعد ذلك هذا الاستاذ الصهيوني ولأفكاره التي قامت عليها تلك الدولة، أما عن الشكل الموهم بالمحاكمة العادلة، فلم يكن مهماً أبداً أن تكون هناك محاكمة مهما كان شكلها الخارجي، بل المهم الحكم الذي تصدره هذه المحكمة أو تلك ومدى عدالته، وهو الشيء المفقود في محاكمة سليم بكري، فهم يرفضون حقه منذ اللحظة الاولى حتى قبل محاكمته.

ARCHIVE

http://Archive.net:8080/daoud.. المنطلق الديني والحل بالحب:

ويحاول الزميل الناقد أن يوهنا أن جافراس رأى أن هناك إمكانية للحل بالحب يقول «وعندما تعرفت أثناء عملها على الشاب العربي سليم، شعرت بالتعاطف معه ومع قضيته.. فاذا بهم إذا كان مسلماً أو مسيحياً أو يهودياً!». «المهم المشاعر» وهي عبارة ساخرة في موقف لا مجال للسخرية فيه فجافراس قدم تلك اللقطة التي احتضن فيها سليم بكري، هانا وسط خرائب قرية كفر الرمانة، ليؤكد بعدها، أن هناك أشياء أقوى وأعتى كثيراً من المشاعر، وهي الصراع بين أصحاب الأرض والمغتصبين حين خرج بكري وتبعه هرتزوج من منزل هانا قبل نهاية الفيلم بقليل ثم حين تصورت هانا، أن سليم عائد لهم، ثم فتحت الباب لتفاجأ برتل من الجنود الاسرائيليين

حاملي المدافع الرشاشة، ليؤكد جافراس مرة أخرى، ألا مكان للحب وسط هذه الغابة من المدافع والجنود.

أما عن تأكيد يهودية هانا سواء بالختان أو بالسلوك، فما الجديد في هذا هل قدمها جافراس كمسلمة ثم ضحك علينا واكتشفنا نحن أنها يهودية، ان ذلك لم يحدث، وهي شخصية يهودية مؤمنة بيهوديتها، ونحن لسنا ضد اليهود كدين ولكننا ضد التفسير الصهيوني للدين اليهودي.

أما عن ديفيد، وعمر فهي محاولة ساذجة في نظري من جافراس للتأكيد على استمرارية المشكلة سواء في ديفيد أم في عمر.. وتأكيد أنه واقع فعلي علينا ادراكه.

الافيش .. والوعي بالتشكيل :

من بديهيات تذوق الفنون التشكيلية أن لكل عمل فني بؤرة خاصة، ما دام عملاً كلاسيكياً، تتجه إليها كل الخطوط والألوان، بحيث تصبح مركز العمل حتى وإن كانت في طرف اللوحة، وليس في وسطها، وتلك البؤرة عادة ما تأخذ العين إليها مباشرة.. وافيلى «هانا.بك» تقع بؤرته الخطية واللونية في المسجد الأقصى الذي يقع وسطاً بين كنيسة القيامة وحائط المبكى، رغم أن الحائط في مقدمة الصورة، بحيث يبدو كعنصر لوني تتجاوزه ألوان قبة المسجد بلونها الذهبي المميز ولذلك كان مثيراً للدهشة أن يرى الصديق الناقد أن هذا التكوين «يوحى لنا بالرمزية التي تعكس العلاقة المترددة لمانا اليهودية بالاسلام والمسيحية» ثم يعود فيؤكد أن التكوين يرى أن حائط المبكى هو المكان الوحيد الصالح لهبوط هذه النفس الهائمة فوق أرض القدس العاصمة الجديدة لدولة «اسرائيل».

ورغم أن المسجد هو بؤرة التكوين في لوحة الملصق الاعلاني للفيلم، وأن الصديق لم ير ذلك جيداً، إلا أن تفسير الروح الهائمة جاء غريباً،

فالأحرى أن يقال أن التكوين قد راعى ألا يكون هانا موقع على الأرض فحرص على أن يجعلها هائمة أقرب الى الشتات منها الى الاستقرار بينما رسخ صورة القدس بعناصرها الثلاثة رمزاً لتاريخ موغل في القدم وتراث حضاري عتيق عبر الأديان الثلاثة .

الصابرا ... والأشكناز ..

لأن الصابرا هو الاسم الذي يطلق على الجيل الذي ولد على أرض فلسطين بعد الاحتلال في عام ١٩٤٨ ، والأشكناز هم صفوة المجتمع الاسرائيلي . فلا اعتقد أن هناك خلافاً أو تناقضاً بينها على أرض الواقع الفعلي ، لكن جافراس باختياره معظم نماذجه من رجال القانون فإنه يدفع بالقضية الى ساحة العدل « الدولية » وليست الاسرائيلية ، فأى شخص عادل أو محام يحترم شرف مهنته أو وكيل نيابة يقف بجانب الحق ، سوف يحكم في قضية سليم بكري - فلسطين - بأحقية في العودة الى البيت والأرض . وهو ما يضيف على الفيلم أيضاً بعداً عقلائياً تكثر فيه حمل الحوار حول الحق وانتزاع الحق والملكية وإثباتها . ان جافراس يحول المسألة كلها الى قضية يحاول أن يقدم وجهة نظره فيها ، وهو حين يقدم جوشوا ، يقدمه من خلال بعده ، المدعي العام الذي ينكر حق الفلسطيني في بيته ، ويخاف أن يحكم لصالحه فيتبعه ٢ مليون فلسطيني في الخارج وهو الذي يصدر حكمه على سليم بأنه كان واحداً من فدائيي عملية كفر الرمانه بغير تقص للحقيقة ويشهر مسدسه في وجهه ويقوم بالابلاغ عن وجود سليم في منزل هانا .. والجانب الآخر هو الجانب العاطفي ، وتبدو فيه هانا في أوقات كبيرة أقوى منه وهو يحبها ويحاول أن تظل علاقته بها مستمرة فهو والد ديفيد طفلها ، واعتقد أن إظهار جوشوا بشكل أعنف من ذلك ، كان سيحول القضية الى صراع محبين حول امرأة ، لكن تبرير المواقف جاء في صالح عرض ظروف المواطن الفلسطيني ومدى إنسانيته وثقته في نفسه وفي حقه وفي قضيته ، وجاء المثل

بكري تجسيدا لتلك العناصر ويعكس في ملامح وجهه الحادة الإصرار والقوة والثقة، ولست أدري كيف تكون تعبيراته التي رفضها الزميل الناقد بحجة أنها «لم تدرك جذور الواقع الفلسطيني الممزق».

المأساة .. مستمرة

ان المأساة الحقيقية تكمن في تجاهل الزميل الناقد لمشهد البداية (القبض على بكري - ونسف المنزل الفلسطيني) ومشهد النهاية اللذين أكد فيها جافراس على أن الصراع بين الفلسطينيين (بكري) والاسرائيليين (جوشوا) مستمر وأن لا لقاء أبداً حول أي مائدة ما لم يحدث الاعتراف من قبل هؤلاء الاسرائيليين بحق الشعب الفلسطيني في إقامة وطنه على أرضه وكامل ترابه، ويؤكد أيضاً أن العسكرية الاسرائيلية يمكن أن تأكل بنيتها بلا رحمة اذا تعارضت مفاهيمهم، ولو بشكل طفيف، مع الأفكار الصهيونية السائدة.

هذه المشاهد ومعطيات الفيلم الكثيرة تؤكد ضرورة احترامنا لمخرج حاول بشجاعة أن يقول كلمته حتى لو جاءت خافتة وضعيفة.. فهذه أصلاً ليست قضيته المباشرة، ومفرداتها ليست هي المفردات من وجهة النظر العربية.. وهو أول فيلم عربي، وغربي يتناول هذه المسألة الشائكة بالنسبة للفكر الاوروبي عموماً.

والفيلم يتعامل مع هذه المسألة بحذر شديد فهو يقدم مشهد النسف ومشهد الجنود المحتشدين امام منزل هانا في مقابل عملية فدائية يأتي ذكرها عن طريق التلفزيون، وهو لا ينفذ حقيقة الى عمق الصراع وأسبابه وانعكاساته على الحياة اليومية لشعوب المنطقة.

وكذلك فإن الفيلم لم ترد به كلمة فلسطين على الإطلاق، لكنه تحاشى أيضاً ذكر كلمة «اسرائيل»، وإن قدم الأرض المختلف عليها بأهلها وشعبها من اليهود.. والعرب.

إن المخرج بالضرورة كان يخشى الدخول في معركة غير متكافئة مع العديد من القوى والمؤسسات الاخطبوطية التي تتحكم في الإنتاج السينمائي وبعضها متعاطف تماماً مع وجهة النظر الاسرائيلية بل كما ذكر الكاتب الكبير أحمد بهاء الدين أن إحدى المنظمات الصهيونية أصدرت «تعميماً» ضد الفيلم لأنه لم يظهر «ارهابياً» واحداً، ولأنه لم يظهر «اسرائيل» إلا من جانب القهر والقمع ونسف بيوت الفلسطينيين .. الخ..

لذلك فإن الفيلم يبقى كوثيقة ادانة لتلك المؤسسة العسكرية ولبنية الفكر الصهيوني الرافض تماماً لأي اعتراف بوجود الشعب الفلسطيني أو للدولة الفلسطينية، وكأول فيلم غربي يقدم كلمة مختلفة في هذه القضية عما هو سائد في السينما العالمية منذ فترة طويلة .



ويستمر الحوار ودياً ...

وأرجو الا تغضب كلماتي أحداً فأنا قد حاولت أن أقوم بقراءة مخالفة لنفس المشاهد والجميل الحوارية التي أوردتها الزميل في مقاله، وأخشى ما أخشاه، وهو ما دفعني للكتابة في هذا الموضوع ، أن يكون دافعنا ضد التعصب هو تعصب آخر مماثل ، وأن تضغط الدعاية الصهيونية على أعصابنا بحيث نرى كل شيء من منظورها ونفقد الثقة في أنفسنا ونرى أن كل ما في الحياة من حولنا هو من اليهود وافراز ذكائهم وقدراتهم الخارقة وهذا ما يريدونه بالضبط .. حتى يصيبونا بالعمى المؤقت ويجعلونا نقرأ الواقع والافلام بطريقة بريل .



«لهب ونهر ودم»

شعر: عصام ترشحياني

ARCHIVE

من أين ينفجر الصدى؟

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قالوا لنا : —

هذا الوداع يموتُ

والصوت الذي

في غربة الثوارِ،

أفنى عمره ينهارُ

والقمر المبارك والندى .. مستعمرانِ

ونخلة الحب التي

كالسيف تسعى استسلمت ..

فبأي آلاء الدماء يكذبون؟

الريح تسكن صوتها

والماء يجترح النشيد،

الشمس تقصف لونها ...

وأنا هنا ...

هب السرائر والبروج

وشارتي .. السيف الذي

ينحاز للزمن الجديد

أنا هنا ...

نهر .. أبادل ضفتي

الدم .. والنارين في شغف

وأعلن صيغة الصدق الجليل :-

هَبْ ... على جسد

يساوي دم ...

نهر ... على جسد

يساوي دم ...

والأرض حين تشق غربتها

الأرض حين تُعيد لهجتها

يضيء الدم ...

* * *

ماذا لو انفجر الصدى ؟

قلنا :-

لمن نهضوا بحزن الياسمين

وشاغلوا بالموت جوع دمائهم ...

قلنا :-

لمن ناموا بمئذنة الردى
واستيقظوا في صوته ..
ألقاً ...

سينفجر الصدى ...
فالوعد .. قبل الدهر،
بعد الدهر .. يومئذ أنه ..
ستقوم بين النار ،

والخطب العصبي الرطب .. معركة
وألمحه يشير الآن ،
ألمحه يُلح بأنّها
ستكون فاصلة ..

وها أنا أنبئ الفقراء ،

والغرباء ..

عن وقت الرماد الحلو ،

والفرح الندي ،

وأنبئ الآتين أنّ دماءهم

ستكون فاتحة الزمان الرحب ..

هذا ما يضيء — وما يشد عليّ منتصراً —

ويشهد أنني أتممت .. ثم رضيتُ

يشهد أنني أوصيت ...



المقتبس في اللغة والتحوي والأدب

الحلقة العاشرة



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

خالد سعود الزيد

٨٦ - كلامها لص :

حُكي أنّ الفرزدق لقي كثيراً فقال : يا كثير ، أنت أغزل الناس حيث

تقول :

أريد لأنسى ذكراها فكأنما تمثّل لي ليلى بكلّ سبيل

فقال له كثير : وأنت يا أبا فراس أفخر الناس حيث تقول :
تَرَى النَّاسَ إِن سِرْنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنَا وَإِن نَحْنُ أُوْبَانَا إِلَى النَّاسِ وَقَفُوا
وَإِذَا الْبَيْتَانِ لَجَمِيل ، سرق أحدهما الفرزدق ، وسرق الآخر كثير .

٨٧ - السُّجْلُ والمَسَاجِلَةُ :

السُّجْلُ : الدلو إذا كانت مملوءة ماء ، ولا يقال لها دون ماء سَجْل .
ويقال : سَاجَلَهُ ، إذا أَسْتَقَى كل واحدٍ منها لينظر أيُّهما أَكْثَرُ مُسْتَقَى . قيل : إنهم
كانوا يفعلون ذلك عند المفاخرة ، ويرتجز كل واحدٍ منها بذكر مفاخره ، وإذا قَلَّ
مَفاخر أحدهما انقطع عن المساجلة ، وكان مغلوباً .

٨٨ - رَقُّ الزَّجَاجِ :

قال الصاحب بن عباد :
رَقُّ الزَّجَاجِ وَرَقَّتِ الْخَمْرُ فَتَشَاكَلَا فَتَشَابَهَ الْأَمْرُ
فَكَأَمَّا خمرٌ وَلَا قَدَحٌ وَكَأَمَّا قَدَحٌ وَلَا خمرٌ
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

٨٩ - من مادة (ضَرَبَ) :

يقال : ضَرَبَ المِثْلَ : أرسله وقاله . وضرب النقد : سبكه . وضربه :
أصابه . وضرب الخيمة : نصبها . وضربه البرد : أضرَّ به وأصابه . وضربتُ في
الأرض أبتغي الرزق : ذهبت . وضربت له الأجل : عَيَّنْته . وضرب عليهم
الذلة : أوجبها وأذلهم . وضرب الدهرُ بيننا : أفسد . وضرب له من ماله سهماً
ونصيباً : جعله له . وضرب إليه : مال . وضرب كذا من الأعداد في كذا : كرَّره
بقدره . . . الخ .



هذا مثل تتداوله العامة عندنا . يُضرب للمتشاكسين ، لا قيمة لأحدهما إلا بوجود الآخر معه ، فلا يصلحان إلا مجتمعين . وللأمر لا يساوي شيئاً إلا بصاحبه . وللشخص لا يصلح إلا في موقعه الذي أقام فيه لا يصلح لغيره . ولسنا نعلم مصدر هذا المثل وما أصله ؟ لكننا سنحاول في هذا المقتبس أن نخرج على قصة قديمة أوردها (ناصر خسرو) في مذكراته (سفرنامه) الذي ترجمه الدكتور (يحيى الخشاب) . لعل في هذا النص ما يكشف لنا سر هذا النقد المتداول في الأحساء في يوم ما من أيام التاريخ . ولعله يكشف لنا أشياء عن القرامطة أخرى ظلت مجهولة ، كعلاقة الشعب بالحكومة ، وعلاقة الحكومة بالناس ، وعلاقة الناس بأبعضهم ، في بيعهم وفي الشراء ، في الأخذ وفي العطاء ، وما كان من أمر دينهم ومن أمر دنياهم . والنص وإن طال وخرج عن (هدف) هذا المقتبس إلا أنا مضطرون لوضعه جميعه أمام القارئ ، فهو يكشف لنا صوراً نادرة غير معلومة منا بشأن هذه الفئة التي تنازعها القول وذهبت فيها المذاهب ، ورموها بما هو فيها مصيب ، وبما هو ليس لها بمعيب . ولَنَمُضْ في افتراضنا عن عملة هذا المثل فنقول : (الطويلة) نقد مضروب في الأحساء كما يجدثنا المثل . فمن هذا المثل عَلِمْنَا أنها عملة متداولة في منطقة الأحساء ، وما هو تابع لها سياسياً يومئذ ، وواقع تحت نفوذ ولايتها من أرض . ونحن نعلم أن القرامطة قد امتد حكمهم حتى بادية الشام وشمل الجزيرة ثم انحصروا في بعض المدن في منطقة ما يسمى البحرين قديماً حتى قضى عليهم (العيونيون) .

و (الطويلة) نقد ربما كان مستطيل الشكل كما يوحي بذلك المثل . ونفهم من المثل ان هذا النقد لا يتفق خارج منطقة الأحساء ، لأنه ليس فضة ولا ذهباً ولا معدناً ثميناً ، ولو كان معدناً ثميناً لنتفق وسار في الآفاق مشرقاً ومغرباً . ولتداوله الناس وحرصوا عليه . لكنه نقد سُبِكَ ليظل في موقعه الذي ضرب فيه . وفي هذا بُعدٌ نَظَرٍ يعرفه علماء الاقتصاد اليوم . ويقول ناصر خسرو : إنه من الرصاص كما

سيأتي في قوله . والرصاص معدن ثقيل لا يساوي شيئاً إذا قيس بمعدن الذهب والفضة أو بغيرهما من المعادن النفيسة . ومن يدري لعله كان حديداً ؟ أو أنه كان مسبوكةً فيها بعد من مادة الحديد . قال (ناصر خسرو) في (سفر نامه) ترجمة الدكتور (يحيى الخشاب) : والحسا مدينة في الصحراء ولبلوغها ، عن أي طريق ، ينبغي اجتياز صحراء واسعة . والبصرة أقرب البلاد الإسلامية إلى الحسا ، وبينهما خمسون ومائة فرسخ . ولم يقصد سلطان من البصرة الحسا أبداً .

والحسا مدينة وسواد أيضاً وبها قلعة ، ويحيط بها أربعة أسوار قوية متعاقبة من اللبن المحكم البناء بين كل اثنين منها ما يقرب من فرسخ . وفي المدينة عيون ماء عظيمة ، تكفي كل منها لإدارة خمس سواقي ، ويستهلك كل هذا الماء بها ، فلا يخرج منها . ووسط القلعة مدينة جميلة بها كل وسائل الحياة التي في المدن الكبيرة . وفيها أكثر من عشرين ألف محارب . وقيل إن سلطانهم كان شريفاً وقد ردهم عن الإسلام ، وقال إني أعفيتكم من الصلاة والصوم ، ودعاهم إلى أن مرجعهم لا يكون إلا إليه واسمه أبو سعيد . وحين يُسألون عن مذهبهم يقولون : إنا أبو سعيديون ، وهم لا يصلون ولا يصومون ولكنهم يقرون بمحمد المصطفى صلى الله عليه وسلم وبرسالته . وقد قال لهم أبو سعيد : إني أرجع اليكم ، يعني بعد الوفاة . وقبره داخل المدينة ، وقد بنوا عنده قبراً جميلاً ، وقد أوصى أبناءه قائلاً : « يرعى الملك ويحافظ عليه ستة من أبنائي يحكمون الناس بالعدل والقسطاس ولا يختلفون فيما بينهم حتى أعود » . ولهؤلاء الحكام الآن قصر منيف ، هو دار ملكهم . وبه تحت يجلسون هم الستة عليه ويصدرون أوامرهم بالاتفاق ، وكذلك يحكمون . ولهم ستة وزراء ، فيجلس الملوك على تحت والوزراء على تحت آخر ، ويتداولون في كل أمر . وكان لهم في ذلك الوقت ثلاثون ألف عبد زنجي وحشي ، يشتغلون بالزراعة وفلاحة البساتين . وهم لا يأخذون عشوراً من الرعية ، وإذا افتقر إنسان أو استدان يتعهدونه حتى يتيسر عمله ، وإذا كان لأحدهم دين على آخر لا يطالبه بأكثر من رأس المال الذي له . وكل غريب ينزل في هذه المدينة وله صناعة ، يعطى ما يكفيه من المال حتى يشتري ما يلزم صناعته من

عدد وآلات ، ويرد (إلى الحكام) ما أخذ حين يشاء . وإذا تخرب بيت أو طاحون أحد الملاك ، ولم تكن لديه القدرة على الإصلاح ، أمروا جماعة من عبيدهم بأن يذهبوا إليه ويصلحوا المنزل أو الطاحون . ولا يطلبون من المالك شيئاً . وفي الحسا مطاحن مملوكة للسلطان ، تطحن الحبوب للرعية مجاناً ، ويدفع فيها السلطان نفقات إصلاحها وأجور الطحانين . وهؤلاء السلاطين الستة يسمون السادات . ويسمى وزراؤهم الشائرة . وليس في مدينة الحسا مسجد جمعة ، ولا تقام بها صلاة أو خطبة . إلا أن رجلاً فارسياً اسمه علي بن أحمد بنى مسجداً ، وهو مسلم حاج غني كان يتعهد الحاج الذين يبلغون الحسا . والبيع والشراء والعطاء والأخذ يتم هناك بواسطة رصاص في زناويل يزن كل منها ستة آلاف درهم ، فيدفع الثمن عدداً من الزناويل ، وهذه العملة لا تسري في الخارج . وينسجون هناك فوطاً جميلة ويصدرونها للبصرة وغيرها . وإذا صلى أحد فإنه لا يمنع ، ولكنهم أنفسهم لا يصلون . ويحجب السلاطين من يحدّثهم من الرعية برقة وتواضع . ولا يشربون مطلقاً . وعلى باب قبر أبي سعيد حصان مهياً بعناية ، عليه طوق ولجام ، يقف بالنوبة ليلاً ونهاراً ، يعنون بذلك أن أبا سعيد يركبه حين يرجع إلى الدنيا . ويقال إنه قال لأبنائه : « حين أعود ولا تعرفوني ، إضربوا رقبتي بسيفي ، فإذا كنت أنا حييت في الحال » . وقد وضعت هذه الدلالة حتى لا يدعي أحد أنه أبو سعيد .

وقد ذهبت أحد هؤلاء السلاطين بجيش إلى مكة ، أيام خلفاء بغداد ، فاستولى عليها ، وقتل من كان يطوف بالكعبة ، وانتزع الحجر الأسود من مكانه ، ونقله إلى الحسا . وقد زعموا أن هذا الحجر مغناطيس يجذب الناس إليه من أطراف العالم ، ولم يفقهوا أن شرف محمد المصطفى صلى الله عليه وسلم وجلاله هما اللذان يجذبان الناس ، فقد لبث الحجر الأسود في الحسا سنين عديدة ولم يذهب إليها أحد . وأخيراً اشترى منهم الحجر الأسود وأعيد إلى مكانه .

وفي الحسا تُباع لحوم الحيوانات كلها ، من قطط وكلاب وحمير وبقر وخراف وغيرها ، وتوضع رأس الحيوان وجلده بقرب لحمه ليعرف المشتري ماذا يشتري .

وهم يسمنون الكلاب كما تغلف الخراف ، حتى لا تستطيع الحركة من سمنها ، ثم يذبحونها ويبيعون لحمها .

والبحر على مسيرة سبعة فراسخ من الحسا إلى ناحية الشرق ، فإذا اجتازه المسافر وجد البحرين ، وهي جزيرة طولها خمسة عشر فرسخاً ، والبحرين مدينة كبيرة أيضاً ، بها نخل كثير . ويستخرجون من هذا البحر اللؤلؤ ، ولسلاطين الحسا نصف ما يستخرجه الغواصون منه . وإذا سار المسافر جنوب الحسا يبلغ عُمان ، وهي في بلاد العرب . وثلاثة جوانب منها صحراء لا يمكن اجتيازها . وولاية عُمان ثمانون فرسخاً في مثلها ، وهي حارة الجو ، ويكثر بها الجوز الهندي المسمى نارجيل . وإذا أبحر المسافر من عمان نحو الشرق ، يبلغ شاطئ كيش ومكران ، وإذا سار جنوباً يبلغ عدن . فإذا سار في الجانب الآخر يبلغ فارس .

وفي الحسا تمر كثير حتى أنهم يسمنون به المواشي ، ويأتي وقت يباع فيه أكثر من ألف من بدينار واحد . وحين يسير المسافر من الحسا إلى الشمال سبعة فراسخ يبلغ جهة القطيف وهي مدينة كبيرة بها نخل كثير . وقد ذهب أمير عربي إلى أبواب الحسا ورابط هناك سنة واستولى على سور من أسوارها الأربعة ، وشن عليها غارات كثيرة ولكنه لم ينل من أهلها شيئاً ، وقد سألني حين رأي عماً تنبئ به النجوم ، قال : أريد أن أستولي على الحسا فهل أستطيع أم لا فإن أهلها قوم لا دين لهم . فأجبت بما فيه الخير له .

وعندي أن كل البدو يشبهون أهل الحسا ، فلا دين لهم ، ومنهم أناس لم يمس الماء أيديهم مدة سنة . أقول هذا عن بصيرة ، لا شيء فيه من الأراجيف ، فقد عشت في وسطهم تسعة شهور دفعة واحدة لا فرقة بينها . ولم أكن أستطيع أن أشرب اللبن الذي كانوا يقدمونه إليّ كلما طلبت ماء لأشرب ، فحين أرفضه وأطلب الماء يقولون : اطلبه حيثما تراه ، ولكن عند من تراه ؟ . . وهم لم يروا الحمامات أو الماء الجاري في حياتهم .



قال الحريري رحمه الله في (درة الغواص في أوهام الخواص) : يقولون :
هذه كُبْرَى وتلك صُغْرَى فَيَسْتَعْمِلُونَهُمَا نَكْرَتَيْنِ وَهُمَا مِنْ قَبِيلِ مَا لَمْ تُنَكِّرْهُ
العربُ بحالٍ وَلَا نَطَقَتْ بِهِ إِلَّا مُعْرِفًا حَيْثُهَا وَقَعَ الْكَلَامُ ، والصوابُ أَنْ يُقَالَ فِيهَا
هذه الْكُبْرَى وتلك الصُّغْرَى أَوْ هذه كُبْرَى اللَّائِي وتلك صُغْرَى الْجَوَارِي .

وذكر شيخنا أبو القاسم بن الفضل النحوي رحمه الله أَنَّ فُعْلَى بِضَمِّ الْفَاءِ
تَنْقَسِمُ إِلَى خَمْسَةِ أَقْسَامٍ أَحَدُهَا أَنْ تَأْتِيَ أَسْمَاءً عَلَمًا نَحْوُ حُزْرَوَى وَالثَّانِي أَنْ تَأْتِيَ مَصْدَرًا
نَحْوُ رُجْعَى وَالثَّلَاثُ أَنْ تَأْتِيَ اسْمَ جِنْسٍ مِثْلَ بَهْمَى وَهُوَ ثَبَتٌ وَالرَّابِعُ أَنْ تَأْتِيَ تَأْنِيثَ
أَفْعَلٍ نَحْوَ الْكُبْرَى وَالصُّغْرَى وَالْخَامِسُ أَنْ تَأْتِيَ صِفَةً مُخَضَّةً لَيْسَتْ بِتَأْنِيثٍ أَفْعَلٍ نَحْوِ
حُبْلَى وَمِنْ هَذَا الْقِسْمِ قَوْلُهُ تَعَالَى قِسْمَةٌ ضَبْرَى لِأَنَّ الْأَصْلَ فِيهِ ضُورَى وَإِذَا كَانَتْ
لِتَأْنِيثٍ أَفْعَلٍ تَعَاقَبَ عَلَيْهَا لَامُ التَّعْرِيفِ وَالْإِضَافَةِ وَلَمْ يُجْزَ أَنْ تُعْرَى مِنْ أَحَدِهِمَا
وَذَلِكَ نَحْوُ قَوْلِكَ الْكُبْرَى وَالصُّغْرَى وَطَوَّلِي الْقَصَائِدِ وَقُصْرِي الْأَرَاجِيزِ ، قَالَ وَلَمْ
يَشِدَّ مِنْ ذَلِكَ إِلَّا دُنْيَا وَأُخْرَى فَاتَّهَمَا لِكثْرَةِ مَجَالِهَمَا فِي الْكَلَامِ وَمَدَارِهَمَا فِي اسْتَعْمِلَتَا
نَكْرَتَيْنِ ، وَأَمَّا طَوْبَى فِي قَوْلِهِمْ طَوْبَى لَكَ وَجَلَى فِي قَوْلِ النَّهْشَلِيِّ :

وَأِنْ دَعَوْتَ إِلَى جُلَى وَمَكْرَمَةٍ يَوْمَا سَرَاةٍ كِرَامِ النَّاسِ فَادْعِينَا
فَاتَّهَمَا مَصْدَرَانِ كَالرُّجْعَى وَفُعْلَى الْمَصْدَرِيَّةُ لَا يُلْزَمُ تَعْرِيفُهَا ، وَأَمَّا طَوْبَى فِي
قَوْلِهِ تَعَالَى طَوْبَى لَهُمْ وَحُسْنُ مَابٍ فَقِيلَ أَنَّهَا مِنْ أَسْمَاءِ الْجَنَّةِ وَقِيلَ بَلْ هِيَ شَجَرَةٌ تُظِلُّ
الْجَنَانَ كُلُّهَا وَقِيلَ بَلْ هِيَ مَصْدَرٌ مُشْتَقٌّ مِنَ الطَّيِّبِ وَعَلَى اخْتِلَافِ هَذَا التَّفْسِيرِ لَا
تَحْتَاجُ إِلَى التَّعْرِيفِ ، وَقَدْ عَيَّبَ عَلَى أَبِي نُوَّاسٍ قَوْلُهُ :

كَأَنَّ كُبْرَى وَصُغْرَى مِنْ فَوَاقِعِهَا حَضْبَاءُ دَرٍّ عَلَى أَرْضٍ مِنَ الذَّهَبِ
وَمَنْ تَأَوَّلَ لَهُ فِيهِ جَعَلَ (مِنْ) فِي الْبَيْتِ زَائِدَةً .

(هو) اسم من أسمائه تعالى (مبتدأ) فهو الغيب والشهادة ، وهو الظاهر والباطن ، وهو كل ما نبصر وما لا نبصر . هو الله الذي لا إله إلا هو . قال ابن عربي رحمه الله في تفسيره : (هو) عبارة عن الحقيقة الأحدية الصرفة ، أي ، الذات من حيث هي بلا اعتبار صفة ، لا يعرفها إلا هو عبر عن الحقيقة المحضة الغير معلومة إلا له ، بـ (هو) . . (المبتدأ) وأبدل عنها (أي عن هذه الحقيقة المحضة) الذات مع جميع الصفات . . . و (الله) بدل منه . وهو اسم الذات مع جميع الصفات . دلّ بالاببدال على أن صفاته تعالى ليست بزائدة على ذاته ، بل هي (عين الذات) ، لا فرق إلا بالاعتبار العقلي . و (أحد) خبر المبتدأ .

وفي (لطائف الاشارات) للقشيري رحمه الله قال : ويقال : (هو) مبتدأ و (الله) خبره و (أحد) خبر ثانٍ . كقولهم : هذا حلو حامض .

وقد بسط الألوسي أكثر من صفحتين في تفسيره حول هذا الموضوع . وقال الفخر الرازي رحمه الله : (هو) كناية عن اسم الله فيكون قوله : (الله) مرتفعاً بأنه خبر مبتدأ .

وأكثر المفسرين ذهبوا إلى أن (هو) ضمير الشأن . قاله الزنجشيري وصاحب (البحر المحيط) وغيرهما . ولخص (ابو السعود) في تفسيره قولهم بقوله :

(قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ) الضمير للشأن ، ومدارُ وضعه موضعه مع عدم سبق ذكره الإيداع بأنه من الشهرة والنباهة بحيث يستحضره كل أحد ، وإليه يشير كل مشير ، وإليه يعود كل ضمير ، كما ينبىء عنه اسمه الذي أصله القصد ، أطلق على المعقول مبالغة ومحله الرفع على الابتداء خبره الجملة بعد ولا حاجة إلى الربط لأنها عين الشأن الذي عبر عنه بالضمير . والسر في تصدير الجملة به التنبيه من أول الأمر على فخامة مضمونها وجلالة حيزها ، مع ما فيه من زيادة تحقيق وتقرير ، فإن

الضمير لا يُفهم منه من أوّل الأمر إلا شأن مبهم له خطر جليل ، فيبقى الذهن متربّحاً لما أمامه مما يفسره ويزيل إبهامه ، فيتمكن عند وروده له فضل تمكّن . فالضمير مبتدأ ، والله خبره ، وأحد بدل منه ، أو خبر ثان ، أو خبر مبتدأ محذوف .

وقال أبو البقاء العكبري رحمه الله : (هو) فيه وجهان : أحدهما (هو) ضمير الشأن . و (الله أحد) مبتدأ وخبر في موضع خبر (هو) . والثاني : (هو) مبتدأ . و (الله) خبر المبتدأ . و (أحد) بدل أو خبر مبتدأ محذوف . ويجوز أن يكون (الله) بدلاً . و (أحد) الخبر . وقوله تعالى (الله الصمد) مبتدأ وخبر . (وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ) . (له) قيل خبر . وقال أبو البقاء : يجوز أن يكون (كفواً) فعلى هذا يجوز أن يكون (له) حالاً من (كفواً) لأن التقدير (ولم يكن أحد كفواً له) وأن يتعلق بيكن ، والوجه الثاني أن يكون الخبر (له) و (كفواً) حال من (أحد) . لما قدم النكرة نصبها على الحال . كقول الشاعر :

لمية موحشاً طلل

وجائز أن يكون (كفواً أحد) اسم كان . كما قال ذلك أبو البقاء .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

٩٣ - في ظلال البسمة :

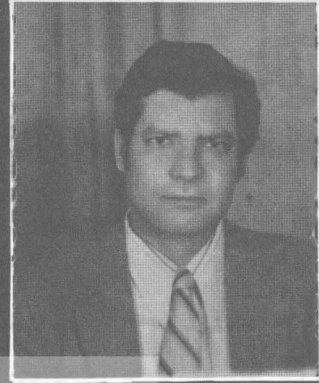
قال القشيري رحمه الله في تفسيره (لطائف الاشارات) :

« بسم الله » كلمة عزيزة عزّ لسان ذكرها ، وأعزّ منه قلب عرفها ، وأعزّ من هذا رُوح أحبّها ، وأعزّ من هذا سير شهدها .

ليس كلّ من قصدها وجدها ، ولا كلّ من وجدها بقي معها .

محاور
مع الشاعر

محمد إبراهيم أبو ستة



أجرى الحوار
محمد إبراهيم
القاهرة

ARCHIVE

<http://Archive.Dora.Sakhrat.com>

محمد إبراهيم أبو ستة يفتح قلبه للبيان :

- الشاعرة العراقية نازك الملائكة هي التي قادتنى الى الشعر الحديث .
- أهمية الشعر ليست في أنه يتحدث عن العدل .. بل في كيف يتحدث عنه .
- أين السريالية في شعري وفي شعر أمل دنقل وعصيفي مطر وفاروق شوشة ؟

● شعراء السبعينات سقطوا
تحت معطف أدونيس وتحت معطف قصيدة النشر.

● لا يمكن الفصل بين الواقع الثقافي
والواقع السياسي والاجتماعي والفكري والحضاري لسائد.

● نحن لأن نمر بنوع من انكسرة الفنية .



تمهيد : <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ضيف هذا الحوار « شاعر » يحمل قلمه في صدق وجراءة وعشق ، يتوجه بشعره إلى الباحثين عن الحب النقي ، والمتعطشين إلى العدل في الأرض .. وبالرغم من أن شعره يحمل قلقاً — إلا أن هناك « تفاؤلاً » فيما يتعلق بمصير الجماعة الإنسانية منذ أصدر ديوانه الأول « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » .. وها هوذا في مقدمة هذا الديوان نراه يقول :

« هذا الديوان هو أول الحلم . يبدأ بالحب ويسمو بالحرية ويطمح الى العدل إذا كانت الذات تتوجع فيه عبر وحدتها ومخاوفها فإنها أيضاً تفسح مكان القلب للأوجاع العامة وتعطي الأمل حق الإقامة الدائمة في صميم الرؤية الشعرية » .

ولا يبتعد أبو سنة عن المصير الإنساني في ديوانه الثاني «حديقة الشتاء»
والذي ينطوي على مشاهد مريّة بعد عام ١٩٦٧ — ولكنه في الوقت نفسه
يمسك بداية الأمل، ويسعى بشغف للتمرد على الموت والهزيمة.

ويستمر عطاء شاعرنا بلا توقف ليخرج الينا بـ «الصراخ في الآبار
القديمة، وأجراس المساء، وتأمّلات في المدن الحجرية .. ثم أخيراً، البحر
موعدنا».

ولشاعرنا مجموعة من الدراسات الأدبية القيمة، وهي «فلسفة المثل
الشعبي، ودراسات في الشعر العربي، وقصائد لا تموت، وأخيراً — أصوات
وأصداء — ومسرحيتان شعريتان حمزة العرب، حصاد القلعة».

وأبو سنة ثالث ثلاثة تميزوا بين جيل شعراء الستينات في مصر، وأعنى
بالأول الشاعر الكبير — المرحوم — أمل دنقل، والثاني محمد عفيفي مطر. ومع
أبي سنة في «البحر موعدنا» نستمع إليه يقول:

البحر موعدنا، وشاطئنا العواصف

جازف فقد بُعد القريب

ومات من ترجوه، واشتد المخالف

لن يرحم الموج الجبان،

ولن ينال الأمن خائف ..

القلب تسكنه المواويل الحزينة

والمدائن للصيارف

خلت الأماكن للقطيعة

من تعادى أو تخالف؟

جازف ولا تأمن لهذا الليل أن يمضي

ولا أن يصلح الأشياء تالف

هذا طريق البحر .. لا يفضي لغير البحر

والجهول قد يخفى لعارف
جازف .. فإن سدت جميع طرائق الدنيا
أمامك فافتحها .. لا تقف
كي لا تموت وأنت واقف

... ومع الشاعر محمد ابراهيم أبو سيرة كان للبيان هذا الحوار..

طريق الشعر...

**** الشاعر محمد ابراهيم أبو سيرة .. الطريق إلى الشعر؛ كيف كان ؟**

— بدأ المهاجس الشعري في فترة مبكرة من حياتي؛ حينما كنت طالباً في معهد القاهرة الديني، كنا ندرس كثيراً من كتب التراث العربي في النحو والأدب، وكانت هذه الكتب تضم أبياتاً متناثرة لكبار الشعراء — كانت هذه الأبيات تأتي كشواهد على قواعد نحوية أحياناً أو بلاغية في أحيان أخرى، وبدأتُ في فترة مبكرة في المرحلة الابتدائية أعي أن هذا النظام المختلف من الأسلوب الكلامي والذي يتميز بالإيقاع — هذا النوع من الكلام يُسمى «الشعر»، وأولعت بهذا الفن ولعاً شديداً وصادف هذا مرحلة خطيرة هي مرحلة التغيرات أو استشراف التغير في مصر مع بداية الخمسينات، والواقع أن المهاجس الداخلي قد وجد استجابته فيما يحدث حولي في هذا الواقع، وتعلمت فن الشعر وبدأت أقوم بمحاولات ساذجة لا يمكن أن تسمى شعراً بحال من الأحوال، وبالطبع كانت هذه الكتب التي كنا ندرسها في الأزهر الشريف في هذه الفترة مفاتيح لعوالم قادنتني إلى أسماء الشعراء الكبار أمثال امرؤ القيس وعمر بن أبي ربيعة — بل إلى مدارس كاملة مثل مدرسة الشعر العذري؛ جميل بن معمر، ومجنون ليلى وقيس بن ذريح ويزيد بن الطثرية، ثم توطدت صلتي بالتراث وبالأدب فيما بعد، ومع منتصف الخمسينات تعرفتُ إلى مجموعة من الأدباء الذين كانوا يتأدبون على رابطة الأدب الحديث.. وفي هذه الفترة كانت قضية الشعر الحديث مطروحة

بالحاح على الواقع الثقافي، وكنت ما أزال حبيس النظرة التقليدية للشعر؛ فقد كنتُ أؤمن أن الشعر الحديث ليس إلا بدعة وأنه يتجه الى طريق مسدود - ولكن ما أن اتسعت دائرة ثقافتي العصرية حتى بدأت القراءة في مجالات شتى مثل الفلسفة والاقتصاد وعلم النفس والمسرح والرواية والشعر المترجم والتعرف إلى النظريات النقدية وقراءة أشعار كبار الشعراء العالميين والاطلاع على ما يجري في العالم حولي، سرعان ما تغيرت هذه النظرة وتغير إحساسي ومفهومي للشعر، وبدأتُ أتجه إلى تجربة الشعر الحديث؛ وكانت الشاعرة العراقية نازك الملائكة هي التي قادتني إلى هذه التجربة من خلال ديوانها الذي ظهر في ذلك الوقت وهو «قراءة الموجة».

هذه هي البداية الاولى .. وهي تعتمد في جوهرها على شيء واحد؛ وهو محاولة التعرف في فترة مبكرة على طبيعة الموهبة .. وهي من أخطر مراحل حياة الشاعر؛ أن يتعرف على طبيعة موهبته مبكراً، وأظن أنني بحكم دراستي في الأزهر الشريف وبحكم اتصالي بالبيئة والحياة الثقافية قد اكتشفت مبكراً طبيعة موهبتي - ولكن كانت المشكلة هي حجم هذه الموهبة وكيف تمارس هذه الموهبة عملها، بعد ذلك شغلت قضية الشعر الحديث الواقع الأدبي، وكانت هذه القضية في الواقع مرتبطة بمفاهيم كثيرة في الثقافة العربية؛ مفاهيم تؤصل للتراث من ناحية، وتدعو إلى المعاصرة والتعبير عن الواقع والوصول بالشعر ليكون صوت الواقع بدلاً من أن يكون مجرد تقليد للشعراء القدامى، نتيجة لتفاعل الواقع مع موهبتي، مع ثقافتي التي تنوعت مصادرها من جذرها العربي حتى فرعها العالمي .. هذا التفاعل بين هذه المعطيات الثلاث: الواقع، والموهبة، والثقافة - أعطت في النهاية تجربة جديدة كانت بداية ثانية لي مع الشعر، بدأت في عام ١٩٥٨ أحاول بشكل جاد أن أكتب بطريقة الشعر الحديث، ونُشرت أول قصيدة لي في المساء «القارة الغاضبة» في عام ١٩٥٩.

**** قبل ١٩٥٨ لا شك أن هناك الكثير من المحاولات لكتابة القصيدة - لكنك لم تشر إليها ويدونك لم تحاول نشرها ؟**

— كانت فترة ما قبل ١٩٥٨ مرحلة تدريب على القاموس اللغوي وعلى الأداء الموسيقي وفهم الصورة الشعرية — ولكن معظم هذه القصائد كانت تدور في إطار الشعر التقليدي نتيجة لتأثري كما قلت بمحفوظاتي من الشعر العربي القديم .. كانت تلك المرحلة المبكرة في الواقع دون مستوى النشر ولم أكن راضياً عن نشرها ، وأذكر حادثة هزلية خلصتني من هذا الشعور؛ فقد أعطيت كراستي التي كتبت فيها أشعاري منذ ٥٢-١٩٥٦ لصديق لكي يقرأها - لكنه أضاعها ، وعرفت أن هذه الكراسة قد وقعت فريسة لمؤامرة صبيانية من جانب مجموعة من الشعراء الذين كانوا يمارسون نوعاً من المزاح مع بعضهم البعض .. هذه الحادثة آلمتني أشد الألم في حينها - ولكنني أعتقد الآن أنني ما كنت لأرضى عن شيء في هذه الكراسة الآن .

*** كانت مرحلة ما قبل ١٩٥٨ مرحلة البحث عن الهوية الشعرية إذن ؟**

— نعم ... ثم بعد ذلك بدأت مرحلة التعبير الشعري بالأداة المعاصرة الحديثة ، بأداة الشعر الحديث ، بدأت النشر بقصيدة « القارة الغاضبة » وهي لم تصدر في أي ديوان ، ثم واصلت بعد ذلك الكتابة منطلقاً من معطيات تجربة تبدأ في القرية من طفولة بالغة التعاسة وهوة هموم ذاتية ولكنها تنشغل بالعالم وتوسع لتكون جزءاً من هموم المجموع ، وهذه المعطيات التي تبدأ من القرية ثم تصب في المدينة حيث وفدت إليها طفلاً صغيراً ؛ فقد جئت إلى المدينة في الأربعينات [١٩٤٧] ، وهذه المدينة الصخرية كما وصفها بعد ذلك في ديواني « تأملات في المدن الحجرية » ؛ هي مدينة تختلف تماماً عن القرية التي نشأت فيها وتحفظ بلامح لها طابع عام وله وقع الصدمة على نفس كائن ريفي يتلقى تعليماً دينياً - ولكن هذا الصدام المستمر بين ما في

من ريفية، وما في المدينة من معاصرة أو حداثه أو تقدم قد أثمر كثيراً من قصائد ديواني الأول «قلبي وغازلة الثوب الأزرق»، في هذه الفترة اتسعت رؤيتي الشعرية ووضح تماماً التزامي بهذا الطريق، لإحساسي أن الشعر إنما هو طريق نهائي لحياتي.

وأحب أن أقول أنه من العوامل الثقافية المؤثرة في هذه المرحلة : الدور الخطير الذي قامت به مجلة الآداب البيروتية في تبني حركة الشعر الحديث وفي تبني التيارات الأساسية الأوروبية التي ساعدت وساهمت في الاسراع بعمليات التجديد في الأدب العربي : شعر، قصة، مسرح .. كانت مجلة الآداب في ذلك الوقت هي صوت الحداثه في الشعر العربي المعاصر، وبالطبع كانت إلى جوارها مجلة «شعر» التي تصدرها جماعة شعر: أدونيس، يوسف الخال، أنسي الحاج، أبو شقرا .. لكن التيار الرئيسي لحركة الشعر الحديث كان يجد تعبيره في مجلة الآداب التي بدأت منذ عام ١٩٦٠ أنشر قصائدي فيها وألتقي على صفحاتها برواد حركة الشعر الحديث وبجيل الستينات في هذه الحركة، وبدأ هذا الجيل يعطي عطاءه الأول على صفحاتها في الوقت الذي كانت الدوائر الرسمية في مصر تعاند فيه حركة الشعر الحديث وتقف منها موقفاً مناوئاً ولا تكاد تعترف به، إلى جانب هذا كان الواقع الثقافي أيضاً يغلي بتيارات الحداثه والاهتمام بالتغيير والانفتاح على الثقافة العالمية، ونشرت عدداً كبيراً من القصائد في تلك الفترة في مجلة الحرية في بيروت، وفي مجلة الكاتب المصرية في مرحلتها الأولى قبل أن تتوقف عن الصدور وتصدر بعد ذلك. جاء ديواني الأول «قلبي وغازلة الثوب الأزرق» ليجمع شتات هذه التجربة التي تتميز بالمعاناة والالتزام والتطلع إلى عالم أفضل والتآزر مع تجربة الإنسان في كل مكان .. جاء تجسيدا لتجربتي في القرية، من طفولتي إلى تطليعي للتغيير، إلى الاصطدام بالمدينة، الى التنبه للكائنات الإنسانية البسيطة المسحوقة في المدينة والقرية على السواء، محاولة المزج بين الغنائية والدرامية في شكل أقرب إلى التجانس

أو الانسجام، محاولة التعبير عن الذات وعن الوجدان القومي في نفس الوقت ..، ثم جاءت بعد ذلك هزيمة ١٩٦٧، وبالطبع كان لها وقع الزلزال وبدأ الهاجس الشعري يتخذ أسلوباً جديداً تمثل في محاولة الاهتمام الشديد بالهموم الجماعية، الاهتمام ببناء الجملة الشعرية بناءً درامياً، الاهتمام بالصورة، البعد إلى حد ما عن الأساطير اليونانية التي كنت قد حاولت استخدامها في ديواني الأول، ومزيد من الانتماء للواقع الثقافي العربي واليومي ..

بعد ذلك جاءت «حديقة الشتاء، الصراخ في الآبار القديمة، أجراس المساء، تأملات في المدن الحجرية .. إلى أن تنتهي إلى ديوان «البحر موعدنا» .. والواقع أن البحر موعدنا رغم أنه يأتي تطويراً للعناصر الأولى لتجربتي الشعرية إلا أنه يعبر عن انتقال هذا العالم من الذات إلى الواقع، إلى استشراق، رؤية ميتافيزيقية تتمثل في افتقاد البراءة وفي التعبير عن الحلم للمستقبل.

المسرح الشعري

**** ومتى بدأ الاهتمام بالمسرح الشعري عند الشاعر محمد إبراهيم أبو ستة ؟**

— بدأ اهتمامي بالمسرح الشعري بعد هزيمة ١٩٦٧ مباشرة؛ وذلك لأنني بدأتُ وبدأ كل الشعراء يفكرون في الوضع الحضاري لأمتنا وبدأنا نخلص من جديد رؤانا وأفكارنا وذواتنا ونعرض تاريخنا وجذورنا على البحث، ونحاول من جديد البحث عن هوية ربما كانت تمثل بداية جديدة في شخصية عربية جديدة قادرة على أن تدفع هذا المكسب وأن توصلنا إلى النصر، أول ما طرحته فكرة هزيمة ١٩٦٧ هو أننا قد أمعنا في الاستهانة بأنفسنا وفي الإحساس بالذنب والتحقير لذواتنا القومية — وهذا التحقير كان رد فعل — ربما كان طارئاً — ولكن ما كان له أن يتعمق وأن يتصل إلى الفتور، من هنا حاولت أن أدرس فكرة التفرقة العنصرية وأنه لا توجد ذات

أفضل من ذات ؛ وهي الفكرة التي تطرحها الصهيونية بشكل دائم ؛ فالصهيونية تطرح نفسها باعتبار أنها تجسيد للجنس الأرقى أو المختار - شعب الله المختار - حاولت في حمزة العرب أن أجلو الغبار مرة أخرى عن معدن الشخصية العربية من خلال استخدام الأساطير أو التاريخ أو السيرة الشعبية في الأدب العربي - وهي تجسيد للصراع بين العرب والفرس على أساس من المساواة ، وأن العرب هم أصحاب رسالة وأنهم أهل للشجاعة والنجدة والفضائل ، وأنهم قادرون على النصر ، وعلى التعبير عن أنفسهم تعبيراً حضارياً متكافئاً مع كافة الجنسيات والقوميات الأخرى .. كنت أرد في هذه المسرحية بشكل مباشر على فكرة العنصرية الصهيونية .. كتبها عام ١٩٦٨ وصدرت سنة ١٩٧١ .

وهناك مسرحية أخرى كتبها تحت إلهام فكرة الديمقراطية في مصر خلال الستينات ، فقد تصورت ان اختيار لحظة تاريخية في حياة الشعب المصري ؛ لحظة كفاح تتمثل في الفترة من ١٨٠٥ إلى ١٨٠٩ ، وهي الفترة التي تولى فيها محمد علي حكم مصر وقام فيها الزعيم نقيب الأشراف عمر مكرم بقيادة المليشيات الشعبية لحصار القلعة وإسقاط خورشيد باشا والي التركي وتولية محمد علي أملاً في أن يكون أكثر إنصافاً من والي التركي .. في هذه المسرحية « حصار القلعة » ركزت على أن الحكم الحقيقي إنما يكون للشعب وأن الحاكم الذي يريد أن يستبد يبدأ طريقه إلى الاستبداد بتنحية الشعب عن هذا الطريق وأن النصر لا يأتي إلا بحكم الشعب ، وأن الشعب وحده هو القادر على النصر - أما الحاكم المستبد الذي يتخذ قراراته من أجل سلطانه ومجده وحده فإنه يعمل بدأب على ألا يكون للشعب نفوذ .. هذا هو جوهر مسرحية (حصار القلعة) .. أكدت فيها قدرة الشعب على الانتصار - ولكن هناك الحكام الذين يسرقون النصر ويحولونه إلى مجد شخصي .

**** ومتى كتبها « حصار القلعة » ومتى نُشرت ؟**

— كتبها في الستينات — لكن للأسف لم تُنشر إلا عام ١٩٧٩ عن دار المكتبة العصرية في بيروت ، وهي تعبر عن إحساسي بكفاح الشعب المصري في مرحلة من أخطر مراحل البعث القومي — وهي مرحلة بداية القرن التاسع عشر ... أما حمزة العرب فهي تجسيد للبعد القومي العربي للكفاح ، لنضال هذا الشعب ومحاولة الانتصار لفكرة المساواة بين البشر .

**** يمكن جوهر الخلود في الشعر في ثلاثة أقانيم ، هي الحق ، الخير ، الجمال .. أين يقف شعر محمد ابراهيم أبو سّنة من هذه الأقانيم ؟**

— هذه الأقانيم يمكن أن تكون محوراً لفلسفة الإنسانية عامة ؛ ولكنها لا يمكن أن تكون أساساً للخلود الفني ؛ لأن الخلود الفني مرتبط في الشعر بالشكل ، فلا يكفي أن تجهر بالحق أو تنادي بالعدل لكي يصبح شعرك خالدًا ، العبرة في النهاية بقدرة الموهبة على اكتشاف صيغة شعرية رفيعة قادرة على أن تستجيب لمتطلبات الإنسان الداخلية والخارجية ، وفي نفس الوقت تستجيب في مقدمة مهامها لمتطلبات الفن ذاته .. فالعبرة في الفن في النهاية ليست بما يقول ولكن بطريقة القول .. أهمية الشعر ليست في أنه يتحدث عن العدل — بل في كيف يتحدث عن الفن ، القضية في الفن إذن هي قضية كيف — وليست مجرد شعارات أو أنها تنطوي على مضمون إنساني دون مستوى فني رفيع ... العبرة في الشعر هي المستوى الفني الرفيع ، وهذا المستوى إذا إتبعنا المقولة التي لا تفصل بين الشكل والمضمون قلنا أنه لا يوجد شعر رفيع لا يتضمن قيمة إنسانية رفيعة أيضاً ، — لأن القضية واحدة — ولكن قد يتضمن الشعر قيمة إنسانية رفيعة لمجرد الدعوة لها ، هو نفسه ليس شعراً رفيعاً ، ولذلك يموت هذا الشعر ، وكثير من شعر الوعظ وشعر الهتاف السياسي والشعر الذي يصرخ في المواقب .. كثير من هذا الشعر يموت لأنه رغم جلال مقصده لم يستطع أن يحقق لنفسه المنزلة الفنية الرفيعة .

فما يتعلق بشعري — فإنه كانت بصفة أساسية دوافع كثيرة ؛ بعضها ذاتي وبعضها موضوعي وبعضها يتعلق بالمجتمع الذي أعيش فيه ، وبعضها يتعلق بالقرية التي نشأت فيها ، وبعضها يتعلق بأمتي العربية أو بوطني المصري . بمعاشيتي المستمرة لنضال الإنسان في كل مكان .. فيما يتعلق بشعري فإنه يبدأ من دوائر صغيرة ويتسع بعد ذلك إلى دوائر لا حدود لا تساعها ؛ بمعنى أن هذا الشعر ربما كان قائماً على التنوع ؛ تنوع التجربة وتنوع الموضوع وتنوع الاهتمام .. فهناك اهتمام بالذات في صميم تجربتي الشعرية ، وهناك اهتمام بالوطن ، وهناك اهتمام بالمستقبل .

فهمتُ الشعر من البداية على أنه رسالة إنسانية وليس مجرد وسيلة للتنفيس عن مشاعري وعواطفني ، الشعر رسالة ، سلاح .. لأنني من البداية كنتُ أمتلك رغبة في تغيير هذا الواقع ، والحلم بالأفضل ، الإيمان بالمستقبل رغبة في الوصول الى مجتمع نتنفس فيه بحرية ويجد فيه الجمال ملاذاً ويتحقق فيه العدل .

هذه هي شواغلي الإنسانية ؛ الإحساس بذاتي كجزء من المجموع والمحاولة باستمرار للوقوف مع المحزونين والضعفاء ، التركيز على تجربة الإنسان البسيط في معاناته ، في أحلامه ، وهذه الدوافع لا يمكن أن تصنع شاعراً عظيماً وحدها — إنما الشعر يبدأ بعد ذلك ، هذا هو جوهر الرسالة التي كنتُ معنياً ومشغولاً بها منذ فترة مبكرة من حياتي ، فأنا لم أكن أنظر إلى الشعر على أنه وسيلة من وسائل التنفيس عن مشاعري وعواطفني وإنما كنت أراه سلاحاً لا أملك سواه في التعبير عن وجهة نظري وعن رغبتني في تغيير هذا العالم .

الفجوة .. بين الشاعر والقارئ

**** ثمة فجوة واسعة بين القصيدة الحديثة وقارئها .. أهى مسؤولية الشاعر ، أم القارئ أم الناقد ؟ وكيف نسد هذه الفجوة الخطيرة ؟**
— الواقع أن ليس الشعر وحده الذي يعاني من العزلة أو الانصراف

الجماهيري عنه — بل الأنماط الثقافية الجادة كلها تعاني من ذلك ، المسرح الجاد ، القصة الجادة ، الأشكال الفنية الجادة تعاني هذا نتيجة لإقبال الجمهور على وسائل فنية ترفية ذات استهلاك جماهيري واسع وفكر محدود أو ضحل — فعظم الناس منشغلون بالترفيه عن مشاعرهم وعواطفهم وغرائزهم بوسائل سهلة ، وساعدت أجهزة الإعلام في الترويج لها — ولكن لا أستطيع حقاً أن أنفي تماماً مسؤولية الشاعر عن المأزق التاريخي الذي يواجهه ، فالشاعر يواجه مأزقاً حقيقياً — ذلك أن الشاعر على الدوام قد استطاع أن يلفت انتباه قومه ويعتبر عنهم في مراحل طويلة من التاريخ ؛ في المرحلة الأخيرة عانى الشاعر من السقوط تحت وطأة التمزق النفسي والإبعاد والنفي ، ولم يكن يُسمح للشاعر أن يقول ما يود حقيقة — وإذا جاهر شاعر بما يود أن يقوله أغلقت دونه الأبواب ولا يجد وسيلة إلا أن يتحدث إلى نفسه ، وخلال العشر سنوات الماضية سقط الوطن العربي كله في التمزق النفسي والسياسي والفكري نتيجة لأحداث نعرفها جميعاً ، انعكس هذا على وضع الشاعر الذي وجد نفسه بعد أن كان في المقدمة لا يكاد يجد لنفسه مكاناً حتى في المؤخرة .

هذا الشاعر الذي واجه مأزقاً تاريخياً كان عليه أن يصب عذابه في كلمات تميزت في بعض من هذا الاستعلاء على الواقع ، ونتيجة لرفض هذا الواقع ، ونتيجة لأن الشاعر أصبح يشك في كل ما سبقه من إنتاج فكري وثقافي ونتاج شعري ؛ باعتبار أن هذه الثقافات كلها قد قادت إلى الخسران المبين الذي نحن فيه الآن ، فبدأ ينشأ الغموض في الشعر نتيجة لعنصرين : نفي الشاعر من الواقع ، ومحاولة الشاعر الرد على هذا النفي بإنكار الواقع أيضاً .. فظهرت على الفور ما تُسمى بأسطورة الذات ؛ أي أنه في غياب لغة مشتركة ، غياب تعاطف مشترك ، غياب وحدة الثقافة العربية ، تراجع تيار الحداثة والتجديد والتدفق والحيوية في أوصال الثقافة العربية ... كل هذا خلق تشققات نفسية وفكرية ساعدت على الانطواء والعزلة وظهور ما أسميه

أنا بأسطورة الذات، هل وجدت الذات نفسها ليست في حوار مع الآخر — بل في حوار مع النفس؟ وهذا الحوار في العادة يأخذ رموزه من داخل النفس، وإذا أخذ رموزه من داخل النفس فإنه يبدو غامضاً بالنسبة للآخرين لأنه يعتمد على معطيات ذاتية؛ أي ليست معطيات عامة.. ثم إن الشاعر نفسه بلجؤه إلى ذاته يحاول أن يخلق صوته الذي لا يتواصل مع الآخرين بقدر ما يتقاطع معه.. من هنا نشأت هذه الأصوات المفردة التي يحاول كل واحد منها أن يؤكد صوته في مواجهة أصوات الآخرين.

إن حركات التجديد والبعث الثقافي تتميز بأنها حركات متآزرة: أي أنها يشد بعضها بعضاً، حركات تتسم بالانسجام والتكاتف، أما ما حدث خلال العشر سنوات الماضية فعلى العكس من ذلك تماماً، هنا كما قلت نشأت هذه اللغة الغامضة المليئة بالرموز، المليئة بالادعاء والاستعلاء.

الغموض

**** هل توافق رأي الناقد الكبير الدكتور عز الدين إسماعيل في قوله «أنا نستقبل في الشعر الجديد — مع أنه غامض، بل بسبب أنه غامض — شعراً تميزه الأصالة، أو لنقل في بساطة: شعراً حقيقياً؟**

— هناك أنواع من الغموض.. هناك الغموض الذي ينشأ نتيجة عجز الشاعر عن استخدام اللغة استخداماً سليماً، هناك الغموض الذي توحى به طبيعة التجربة إذا كان الشاعر يستشرف أبعاداً إنسانية أعمق مما يرى أو يتداول الآخرون، وهناك الغموض الناتج عن أسطورة الذات أي الذات في منفاها البعيد التي تلوك مشاعرها الخاصة بعيداً عن الهموم والأوجاع العامة، وربما كان د. عز الدين إسماعيل يقصد أن التجربة الفنية والشعرية هي تجربة تقوم على الإيحاء أي الإفضاء، والإيحاء — لا الإفضاء من شأنه أن يجعل من التجربة الشعرية قائمة بين الضوء والظل، هذا طبيعي لأن هذه هي طبيعة الفن — ولكن ما أقصده هو الغموض الناتج عن استخدام اللغة استخداماً

سليماً، والغموض الناتج عن نفي الذات في الواقع .. نفي الذات ومحاولة إنكار هذه الذات للواقع وانقطاع التواصل بين الذات وبين الواقع .. هذا هو الغموض الذي أعنيه ؛ وهو يختلف عن الغموض الذي يعنيه د. عز الدين اسماعيل .

الشعر الحديث وقصيدة النثر

**** ما الذي يتحقق في الأداء الشعري الجديد ملياً لمطالب المضمون العصري الجديد تبريراً لهذا الشكل والتغيرات المتلاحقة التي تعتريه ؟ وهل استطاع الشعر الحديث أن يحقق معاصرته في شكل الأداة ؟**

— حركة الشعر الحديث قدّمت لتراث القصيدة العربية ما يقرب من سبعين أو ثمانين من ديوان الشعر الجيد، وهذا الشكل استطاع أن يحقق من خلال أجيال متعاقبة مجموعة من الإنجازات الهامة أولها اقتراب اللغة الشعرية من لغة الواقع اقتراباً شديداً، والبُعد عن الغنائية الى التكتيف والتوتر، نشوء ما يسمّى بالتجربة الدرامية في الشعر، استخدام الأفعنة والرموز والتراث الإنساني، والاستفادة من الفنون المختلفة كالسرح والسينا والموسيقى والفنون التشكيلية في البناء الفني للقصيدة، هناك اعتماد الصورة الشعرية بتطورها الخارق والخيال الجديد الذي حقّقه التشكيل الموسيقي الجديد .

هذه كلها إضافات حققتها حركة الشعر الحديث، وهي من أكثر الحركات أصالة في تاريخ الشعر العربي، وقد حققت في فترة قصيرة إنجازاً هائلاً في الأدب العربي — بل أنها جعلته يقف قريباً من الأدب العالمي في كل مستوياته، وإذا كان لنا أن نقدّم شهادة أدبية عربية الى العالم : فهي حركة الشعر الحديث .

**** .. «لا يمكن للفنان أن يكون معاصراً إلا إذا استوعب التراث استيعاباً جيداً» .. كيف يقف الشاعر محمد ابراهيم أبو ستة من هذه المقولة ؟**

— فيما يتعلق بالتراث .. فأنا قد ولدت في أحضانه ؛ لأنني — كما قلت لك — حفظت القرآن الكريم قبل أن ألتحق بمعهد القاهرة الديني .. فلا أرى تراثاً أعظم وأجل من تراث القرآن الكريم ، ثم إن دراستي الأزهرية بمراحلها المختلفة من المرحلة الابتدائية وحتى التخرج من كلية الدراسات العربية سنة ١٩٦٤ لم تكن إلا تقلباً بين جنبات التراث بأنماطه المختلفة ، وهذه المقولة بديهية .. لأن مَنْ يكتب في فن من الفنون لا بد أن يستوعب تراث هذا الفن ، والتراث العربي وحدة واحدة منذ العصر الجاهلي .. نحن الآن ما زلنا نرى في تراث امرؤ القيس والنابغة الذبياني وطره بن العبد وزهير بن أبي سلمى كنزاً فريداً لا يمكن التبديد فيه .. إنني أؤكد أن تراث الشعر العربي صورة أساسية في تكوين أي شاعر حديث ، والقضية هي .. هل نقف أمام هذا التراث عاجزين عن تجاوزه ، مقيدين لأنماطه وأشكاله أم نتقدم إلى عصرنا بلغة جديدة حاملين في ثنايا وفي أعطاف تجاربنا دماء هذا التراث الذي يمثل لنا جذراً لا يمكن أن تنمو الفروع دون الاعتماد عليه .

**** وقصيدة النثر ؟**

— أنا مؤمن بالخصوبة والتنوع والثراء — ولكنني أعتقد أنه ما من شكل يطرح نفسه بديلاً لشكل آخر .. فقصيدة النثر هي محاولة ، إضافة لحركات التجديد — ولكنها لن تكون بديلاً لحركة الشعر الحديث ، وليست هي مستقبل الشعر الحديث .. قصيدة النثر أداة فنية اتسع استخدامها في الفترة الأخيرة ولكنها ما تزال دون القصيدة الموسيقية ، القصيدة التي تعتد بالموسيقى .

أتصور أن قصيدة النثر — وقد كتبها مرة واحدة ؛ وهي «رسالة إلى الحزن» في ديواني «تأملات في المدن الحجرية» ، كتبت هذه القصيدة تحت إلحاح هاجس شعري لا يختلف كثيراً عن القصائد الأخرى التي كتبها ، ولا أدري لماذا انقطعت .. !! كنت أتصور أنني سأكتب ديواناً كاملاً بهذا الشكل — ولكنني لم أعد إلى التجربة .. ولم أكن أتعهد كتابتها ، وأعتقد

أنني كنتُ بصدد كتابة عدد كبير منها ولا أدري لماذا كففتُ — وربما أعود إليها مرة أخرى، وربما لا أعود إليها أبداً.

**** عودة ثانية إلى د. عز الدين إسماعيل ..**

إنه يقول «إن جيل السبعينات غلب عليه الاتجاه نحو الردة السريالية ونحو الصوفية والرمزية المفرقة، يستوي في هذا الأمر الشعراء الذين ظهروا للمرة الأولى بدواوينهم في هذه الحقبة، والشعراء الرواد أيضاً، الذين انتقلوا إلى نفس الدائرة ..»

كيف ترى هذا الرأي؟

وما هي أهم ملامح حركة شعراء السبعينات في مصر كما تراها؟

— أرى أن هذا الرأي يحمل قدراً كبيراً من التعميم، وأستطيع أن أقسم الحركة الشعرية في السبعينات إلى ثلاثة أقسام أو أربعة .. أرى أن جيل الرواد الذي استمر طوال السبعينات مبدعاً لم يترد إلى السريالية على الإطلاق — ربما كان صلاح عبد الصبور قد جنح قليلاً إلى قدر من الرومانسية وقدر من الميتافيزيقية — ولكنه لم ينجح أبداً إلى السريالية، أما شاعر مثل أحمد عبد المعطي حجازي فإنه قد واصل مهمته كشاعر بعد أن طور أدواته الفنية واقترب أكثر من شكل القصيدة الحديثة والتركيز على عناصر الحداثة فيها، وإذا جئنا إلى جيل الستينات — وأنا منهم —، أمل دنقل، أبو ستة، محمد عفيفي مطر، هؤلاء الشعراء واصلوا — كلٌّ بطريقة منهجه الفني — لا أقول منهجه الفني — بل أقول تطوير عناصر تجربته الشعرية بأسلوب متطور، فما من ديوان إلا وتطور مختلفاً عن الديوان السابق عليه — ولكن في إطار من الالتزام وإطار من الوعي بطبيعة التجربة الشعرية والإيمان بالالتزام والتواصل مع الآخرين دون أية إشارات سريالية على الإطلاق.

أين السريالية في إنتاج أمل دنقل في السبعينات !!

أين السريالية في إنتاج محمد إبراهيم أبو ستة في السبعينات !!

أين السريالية في إنتاج فاروق شوشة في السبعينات !! أو إنتاج كمال عمار وعفيفي مطر.. لا مجال لطرح هذه الأشياء فيما يتعلق بجيل الرواد وجيل الستينات، فإذا جئنا إلى جيل السبعينات انقسم هذا الجيل الى جيلين أو تيارين..؛ تيار استمد أصول تجربته الشعرية من المنابع الاولى لحركة الرواد وحركة شعراء الستينات المكتملة لحركة الرواد. وهذا الجيل حافظ على قدر كبير من عناصر التجربة الشعرية في صفائها الأول، وكما تلقاها وحاول أن يطورها بأسلوبه الخاص، وهذا الجيل لا يمكن أن نصفه بالسريالية، من هذا الجيل محمد فهمي سند وأحمد عنتر مصطفى وعبد أبو دومة ونصار عبدالله وحسن طلب.. إلى جوار هذا التيار الذي أقول أنه يمثل الامتداد الرئيسي لحركة الشعر الرئيسي؛ أي أنهم هم الأبناء الشرعيون لحركة الشعر الحديث في السبعينات، نشأ إلى جوارهم جيل متمرد نتيجة لظروفه الخاصة؛ هم من أطلق عليهم هؤلاء الذين تضخمت ذواتهم في مواجهة الواقع وحاولوا رفض الواقع في مواجهة رفض الواقع لهم، وهذا الجيل واسع وكبير جداً — ولكن يضم بين أطرافه ذوي موهبة ضعيفة وجدوا في صيغة القصيدة الغامضة متنفساً لكي يؤكدوا أنهم شعراء، وهم ليسوا شعراء.

والواقع أن في هذا الجيل شعراء حقيقيين مثل محمد سليمان وعبد المنعم رمضان ووليد منير.. هؤلاء الشعراء يمتلكون أدواتهم ولهم منهجهم المتأثر بأدونيس — ولكن أقول ان هؤلاء الشعراء لا يعبرون حقيقياً عن جوهر حركة الشعر الحديث، إنما يعبرون عن الهامش التجريبي لهذه الحركة.. وهؤلاء الشعراء الذين أطلق عليهم اسم جيل الهامش التجريبي هم في الواقع يسقطون تحت معطف أدونيس مرة، وتحت معطف قصيدة النثر مرة أخرى ويضطربون على الطريق وتمتلىء قصائدهم بكثير من الإشارات السريالية، ربما كان هؤلاء هم من يقصدهم د. عز.. ولكني أقول أن هذا الهامش يؤكد بشكل ملح حاجة النقد الى العودة من جديد الى ساحة حركة الشعر الحديث.

النقد

** ألا يواكب النقد هذه الحركة إذن ؟

— أعتقد أن هناك محاولات نقدية ؛ في مجلة إبداع مثلاً ؛ محاولات د. عبد القادر القط في الكتابة عن المجموعات الشعرية والقصصية، وكذلك في مجلة فصول وعلى صفحات الصحف .. هنالك محاولات نقدية — ولكن لا يوجد تيار نقدي .

** ما دمت بصدد الحديث عن الأزمة النقدية .. هل نستطيع التعرف معك على مشكلات الشعر والشعراء الآن في مصر وفي الوطن العربي ؟

— أهم مشكلة في تصوري هي تمزق وحدة الثقافة العربية، تمزق وحدة حركة الشعر العربي ؛ ذلك لأن حركة الشعر العربي تاريخياً كانت متأثرة وكانت تقوم على التأثير والتأثر، وكان شعراء العراق يستمعون الى شعراء مصر، وشعراء مصر ينشدون لشعراء المغرب .. وهكذا ..

فأهم مشكلة هي هذا التمزق الذي لحق بالثقافة وبالآدب وبالشعر على أثر التمزق السياسي والفكري والاجتماعي القائم في الوطن العربي الآن ..

المشكلة الأخرى هي أننا نمر بمرحلة انتقال فيضعف فيها إنتاج الرواد أو يغيب .. تبدأ مراحل جديدة في حاجة الى إضاءة نقدية جديدة ورؤية جديدة — ولكنني أتصور أن المشكلة الأساسية أيضاً أن أجهزة الإعلام لا تهتم بالشعر اهتماماً كافياً، وربما تنشر هذه الأجهزة الشعر بطريقة عشوائية لا تميز فيها بين الجيد والرديء حتى اختلطوا في الساحة .. ويمكن أن نقول أن المشكلة الرئيسية الآن في حركة الشعر الحديث هي فقدان التمييز وضياع الموهبة الأصيلية بين أصوات كثيرة مضللة وتافهة وهناك أصوات كثيرة تملأ الساحة ولكنها ليست مؤثرة، في تصوري أن صدور مجلات متخصصة للشعر وصدر حركة نقدية مواكبة للأصوات الجديدة ومحاولة تنقيح تراث هذه الحركة

— ومع إضاءة الإضافة الفنية لحركة الشعر الحديث من جديد حتى يمكن أن يتسلمها الجيل الجديد بوعي على يد نقاد مستنيرين .. هذه هي أهم ملامح أزمة الشعر الحديث .

**** كيف يرى الشاعر محمد ابراهيم أبوسنة مستقبل حركة الشعر الحديث ؟**

— الواقع أن الإنسان لا يستطيع أن يتنبأ — خاصة في الفن — لأن الفن مرتبط بالموهبة، والموهبة مفاجئة، وهي عطاء من الله، وفي تصوري أنه لا يمكن الفصل بين الواقع الثقافي والسياسي والاجتماعي والفكري والحضاري السائد، وهذه الرؤية — رؤيتنا للمستقبل مرهونة بتطور هذا الواقع وفيما يتعلق بحركة الشعر الحديث فإنني ألحظ الآن نوعاً من الفتور وظهور الاتجاهات التقليدية القديمة لتطرح نفسها ؛ لأن حيوية التجديد قد ضعفت، وأنا أتصور أننا نمر الآن بنوع من النكسة الفنية — ولكن مع ظهور أجيال جديدة تؤمن بالتغيير وترفض هذا الواقع الذي يسبب لنا هذا العناء الشديد .

إن حركة الشعر الحديث في طريقها الآن إلى ما يسمى بالتوازن، بمعنى أنها أشاعت مفاهيم كثيرة أصبحت جزءاً من التكوين الثقافي لحركة الثقافة العربية المعاصرة، ولم يعد من الممكن الآن أن ينشأ شاعر يكتب كما كان يكتب شعراء الثلاثينات أو العشرينات .. وهذا مكسب في حد ذاته — ولكن أقول إن حركة التجديد الآن بسبيلها إلى التوازن ؛ بمعنى أنه بعد هذه الفترة الطويلة فإن حركة الشعر الحديث ربما تستفيد من بعض أخطائها ؛ الجنوح إلى التطرف أو البحث عن إيديولوجية جديدة للعملية الشعرية، هناك نوع من التوازن سوف يولد مع الأجيال الجديدة التي بدأت بالفعل كتاباتها، وبشكل عام فإنني متفائل — ولكن هذا التفاؤل مرهون إلى حد كبير بتطور الواقع الذي نعيشه الآن في اتجاه أفضل .

**** صرح أكثر من ناقد من كبار نقادنا أن الحركة الشعرية الجديدة**

في سبيلها إلى الانطواء أو التوقف .. وأن القصيدة العمودية لها كل المستقبل؟

— هناك ظهور لبعض نماذج من الشعر العمودي — ولكنها غير مؤثرة على الإطلاق ، وأنا من الذين يؤمنون بأن حركة التقدم أمامية وليست دائرية ، وإذا كان هناك إبطاء الآن فهذا الإبطاء لا يتعلق بحركة الشعر الحديث وحده .. ؛ إننا متمزقون على مستوى الوطن العربي سياسياً وفكرياً وحضارياً واقتصادياً .

ولنعد في ختام هذا الحديث إلى البيت الشعري الذي يقول :

ولو أن قومي أنطقني رماحهم نطقْتُ ولكن السيوف أكرت
إن الشاعر هو في النهاية تجسيد لواقع الحلم والحضارة ، وإذا كنا كعرب في مأزق أمام أنفسنا الآن .. فهل ينجو الشعر من هذا المأزق؟.

**** بعد « البحر موعداً » ..**

هل هناك ما يشغل هذه الأيام؟

— تشغلي هموم شعرية وهموم إنسانية وهموم ذاتية ، أنا مهوم على الدوام .. وبعد البحر موعداً هناك قصائد نشرت بعضها في الدوحة وأبداع مثل قصائد « الغرب الذي جاء كالطريد ، وعلاقة ، والمدى ينتحب » .. وأفكر في العودة إلى المسرح الشعري ، وأكتب بعض المقالات التي قد تضيف بعض المفاهيم النقدية أو تضيف لبعض جوانب حياتنا الثقافية وأسعى جهدي الى المشاركة في الحركة الشعرية التي ازدهرت حالياً في مصر بشكل جديد تماماً ولكن هذا الإزدهار بحاجة أيضاً الى بلورة وطموح ، والمستقبل كما قلت مرهون على مستوى الواقع وعلى مستوى الشعر . وما ستسفر عنه هذه الصراعات وهذه المكابדות من أجل ظهور الفجر ، ومن أجل الخلاص والوصول الى هويتنا القومية .. وعندئذ سوف يكون الشعر في مقدمة المصاييح التي تضيء الطريق .

الشراب

شعر: عبد الأمير خليل مراد

دَثْرَتُهُ الْحُشَاشَةُ مِنْ دَوْبِهَا

وَمَنْ الظَّمَى صَارَتْ لَهُ هَيْئَةٌ

تَلْبَسُ الْأُمْنِيَّاتِ ...

وَتَدْخُلُهَا

ARCHIVE

<http://www.archive.org/details/الشراب>

لَيْسَكُنْهَا عَاشِقٌ

دَجَجَتْهُ الْقَصَائِدُ .. آه

الْقَصَائِدُ

كَمْ تَحْطِطُ الْبَرْقَ مِنْ وَاقِدِيهِ

وَتَنْقِشُ فِي صَخْرَةِ الْقَلْبِ آيَاتِهَا

وَتُوَالِفُ فِي بَرْزَخِ الرُّوحِ

بَيْنَ الضُّحَى وَالظَّهْرِ

لِلْفُصُولِ تَوَارِيخِهَا

وَلَكِ الْآنَ أَنْ تَمْتَرِيَ مَا تَشَاءُ

الْمَبَاهِجُ كَالْغُرْسِ مَنْشُورَةٌ
 وَالطَّرِيقُ الَّتِي نَبْتَغِي أَبَدًا
 لَا طَرِيقَ لَهُ غَيْرُ هَذَا الْفَنَاءِ
 يَا نَشِيدَ الْفَجَاءَةِ
 أَنَّنِي نُرِيقُ مِنَ الْقَلْبِ أَحْلَامَنَا
 وَنَعَانِدُ كَالشَّمْسِ أَوْهَامَنَا
 إِنَّ هَذَا التُّرَابَ سَيُورِقُ مِنْ شَهَقَةٍ
 أَدْمَنْتَهَا السَّحَابَةُ مِنْ قِيئِهَا
 وَالْكَابَةُ خَيْطٌ مِنَ الْجَمْرِ
 يَحْفَرُ فِي لَوْحَةِ الْعُمَرِ أَشْيَاءَنَا
 كَيْ يَحْيِيَ ۞ الْبَشِيرُ عَلَى مُهْرَةٍ
 حَمَحَمَتْ لِلنَّهَارِ
 وَأَوْدَعَتْ الْفَجَرَ أَسْرَارَهَا
 إِنَّهُ الْآنَ يَمْرُقُ مِنْ زَحَاةِ الدَّرَبِ
 مُفْتَحِمًا بِالتَّزْيِيفِ عَنَاقِيدَهُ النَّاصِجَاتِ
 يُكَابِدُ عِشْقَ الطَّلُولِ لِأُظْمَارِهَا
 وَيُقِيمُ الزَّمَانَ بِمَا يُسْرِجُ الْمَدِجُونَ
 وَيَعْمُرُ مِنْ كَوَّةِ الضَّوءِ هَذَا الظَّلَامَ
 يَتَهَجَّى غُبَارَ الْعُصُورِ الْمُخْبِتِ فِي صَدْرِنَا
 حَيْثُ تُلْقَى بِنَا طُرُقٌ ...
 إِلَى طُرُقٍ
 وَهُوَ يَعْلُو وَيَهْطُ فِي دَوْحَةٍ
 يَشْتَهِيهَا غَدًا
 غَيْرَ أَنَّ الْغُرَابَ عَلَى بَابِهَا يَجْتَنِي مَا يَشَاءُ

الشاعر الاسباني

خورخي جيان

وجيل من العظماء !

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

بقلم : الدكتور حامد أبو أحمد

شاء القدر أن يودع العالم المتحدث بالاسبانية (اسبانيا وأميركا اللاتينية) في شهر واحد اثنين من أكبر أعلام الأدب العالمي . هما الشاعر الاسباني خورخي جيان زميل جارتيا لوريكا ورفائيل البرتي ، والقصاص الأرجنتيني حامل الجنسية الفرنسية خوليو كور تاتار. مات أولهما يوم الاثنين ٦ فبراير ٨٤ ومات الثاني يوم الأحد ١٢ فبراير ٨٤. وبموتها فقدت اسبانيا واحداً من

أعظم شعرائها على مر العصور، ليس من السهل أن يوجد الزمان بمثله، كما فقدت الأرجنتين قصاصاً عملاقاً شيد لها مكاناً بارزاً في الأدب العالمي المعاصر. ولكن عزاء اسبانيا وأمريكا اللاتينية في هذين العمالقين هو ما ذكره خورخي جيان نفسه في أبيات شهيرة له، يقول فيها:

**«ليس الميت هو الذي يموت
ولما يموت من يحكي لكم الحكاية»**

ومما يجمع بين خورخي جيان وخوليو كورتاثار أن كلا منهما كان من أشد المدافعين عن حرية الإنسان وكرامته واستقلاله، ولهذا كانت رغبة الشاعر الأخيرة ألا يدفن في مقبرة يحتمل أن يكون بها رفات أحد ممن شاركوا في محاكم التفتيش أو أحد الدكتاتوريين، ولذلك اختار، قبل وفاته، أن يوارى في المقابر الانجليزية بمدينة مالقة التي عاش فيها الفترة الأخيرة من حياته. كما أن موقفه خلال الحرب الأهلية الأسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩) جعله يفضل النفي عن البلاد لفترة طويلة قبل وصول الجنرال فرانكو إلى الحكم. أما القصاص خوليو كورتاثار فقد فضل النفي الاختياري أيضاً منذ بداية عقد الخمسينات، وظلت أعماله منذ ذلك الحين تلمح بشدة وجه الدكتاتوريات التي تابعت على الأرجنتين وغيرها من دول أمريكا اللاتينية.

شاعر من بلد الوليد:

ولد خورخي جيان في مدينة بلد الوليد عام ١٨٩٣ وأكمل دراسته الثانوية بهذه المدينة، ثم انتقل إلى مدريد حيث درس الفلسفة والآداب في جامعتها. وقام بالتدريس في جامعة السوربون بباريس بصفته قارئاً خلال الفترة من عام ١٩١٧ حتى عام ١٩٢٣. وقد حصل على الدكتوراه في الآداب من جامعة مدريد عام ١٩٢٤، ثم انتقل للعمل في جامعة مرسية في الفترة من ١٩٢٦ حتى ١٩٢٩، كما عمل في جامعة أكسفورد خلال عامي

١٩٣١/٢٩ ثم عاد فعمل بجامعة اشبيلية خلال الفترة من ١٩٣١ حتى ١٩٣٨. وفي هذه السنة الاخيرة بدأ منفاه الاختياري مثل كثير من مثقفي اسبانيا، الذين لم يستطيعوا أن يتحملوا صدمة ميل كفة الحرب الاهلية الى جانب العناصر الفاشية المعادية للديمقراطية وحرية الفرد. وخلال المدة من ١٩٤٠ حتى ١٩٥٧ قام بالتدريس في بعض المعاهد العليا والجامعات الأمريكية مثل معهد ويلسلي، وماساشوتس وسواهما، ورقى رئاسة كرسي الشعر بجامعة هارفارد في عامي ١٩٥٧ و ١٩٥٨. وقد عاد الى اسبانيا بعد موت الجنرال فرانكو عام ١٩٧٥، وأقام منذ ذلك الوقت في مدينة مالقة الواقعة جنوب منطقة الاندلس والمطلّة على شاطئ البحر المتوسط.

أما أعمال خورخي جيان الشعرية فتتمثل في ديوان «أغاني». الذي نشر لأول مرة في مدريد عام ١٩٢٨. ويتميز جيان بأنه شاعر لم يشتهر عن طريق ديوان أو عدة دواوين، وإنما نال شهرة فائقة عن طريق النشر في المجلات والصحف السيارة مثل صحف الحرية، واسبانيا والقلم والفهرس ومجلة الغرب.. الخ. <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ويعد ديوان أغاني من أبرز ما شهدته الآداب الاسبانية على امتداد تاريخها من كتب شعرية. وقد صدر هذا الديوان كاملاً بعد ذلك في الأرجنتين عام ١٩٥٠ أي بعد أن أضيف اليه القصائد الجديدة التي كتبت خلال اثنين وعشرين عاماً منذ صدور الديوان لأول مرة. ثم أصدر الشاعر بعد ذلك ديواناً آخر هو «صياح» من ثلاثة أجزاء نشرها على التوالي في الأرجنتين في سنوات ١٩٥٧ و ١٩٦٠ و ١٩٦٣. كما صدر له «تشريف» في ميلان عام ١٩٦٧، وقصائد أخرى في الأرجنتين عام ١٩٧٣، «ونهاية» في مدريد عام ١٩٨١. وقد ضم كل هذه الكتب مجلد واحد كبير أطلق عليه الشاعر عنوان «هواؤنا». وبالإضافة الى هذا الانتاج الشعري الثري نجد له بعض المقالات النقدية القليلة المتفرقة وقد جمعت بعد ذلك في كتيبات

مثل « اللغة والشعر » (مدرید، ١٩٦٢) و«نحو الاغانى» (برشلونة، ١٩٨٠) ونظراً لما حظيت به قصائده الاولى المنشورة في المجلات من شهرة، فإنه عند اصدار ديوان أغاني عام ١٩٢٨ كانت كل قصائده كما يقول النقاد معروفة بل أن معظمها كان محفوظاً في ذاكرة الكثيرين .

خورخى جيان وجيل ٢٧ :

ينسب هذا الشاعر العملاق الى أعظم جيل من الشعراء في تاريخ الشعر الاسباني على إطلاقه . فلم يحدث في أي فترة من الفترات سواء في العصر الوسيط، أو عصر النهضة أو العصور التالية (أي منذ القرن العاشر الميلادي تقريباً حتى القرن العشرين) نقول لم يحدث أن اجتمع لاسبانيا كل هذا العدد من الشعراء العالمين في جيل واحد . فهذا الجيل الذي اطلق عليه النقاد «جيل ٢٧» (كل شعرائه ممن ولدوا خلال الفترة من ١٨٩٠ حتى ١٩٠٥ تقريباً) هو جيل العالمين في الشعر الاسباني المعاصر، والعجيب أن صفة العالمية التي لا تتاح إلا لعدد محدود جداً من المبرزين قد أتاحت لكل شعراء هذا الجيل . فمن من القراء في العالم لم يقرأ مثلاً ليفيدويكو كارثيا لوركا أو يسمع عنه على أقل تقدير، ومن من الشعراء لم يتأثر بشاعرية رفائيل البرتى والتزامه، وها هو خورخى جيان مبدع ذلك النمط الجمالي الذي لم يتيسر إلا له ولم يسلم زمامه إلا لقلمه كما سوف نرى في السطور التالية . وهناك من أبناء هذا الجيل من رفعوا قيثاره الشعر عالية مثل بدرو ساليانس، ولويس ثير نودا، وبيثنتى الكساندر (نوبل في الآداب ١٩٧٨)، وخيراردو ديجو، ودامسو ألونصو، واميليو برادوس وسواهم . كلهم من كبار المبدعين . وكلهم تركوا بصمات واضحة على تطور الآداب في عصرنا . وهم لا يقلون عظمة وابداعاً عن فنائين اسبانيين طارت شهرتهما في الآفاق وهما بيكاسو وسلفادور دالي . وإذا كان أدب هؤلاء لم يعرف بما فيه الكفاية في الوطن

العربي فالذنب — كما نعتقد — يعود الى أن معلوماتنا بالآداب الأجنبية تكاد تقتصر على أديين فقط هما الانجليزي والفرنسي لأسباب كثيرة من بينها شيوع لغتي هذين البلدين في بلادنا، وارتباطنا بهما حين من الدهر في العصر الحديث وعلى أية حال فاننا، في هذه العجالة لن نستطيع أن نوفى هذا الجيل حقه من الشرح والتعليق، ومن ثم نتركه لفرصة أخرى، ونقتصر في الكلام على واحد من أبرز ممثليه وهو خورخى جيان.

ديوان «أغاني»:

كان خورخى جيان وفيديريكو جارتيا لوركا هما أبرز ممثلي الحركة الشعرية الجديدة التي ازدهرت في الفترة من عام ١٩٢٠ حتى ١٩٣٠ وأطلق عليها كثير من النقاد مرحلة الشعر الصافي في اسبانيا. بدأ كل من الشعارين ينشر قصائده مع بداية عقد العشرينات، حتى كان عام ١٩٢٨ وفيه أصدر جارتيا لوركا أشهر دواوينه «أغاني العجر» وأصدر خورخى جيان ديوانه الأوحـد لفترة طويلة وهو «أغاني». وكما كانا أبرز شعراء الجيل كان كل منهما يكاد يكون ملصقاً بالآخر، حتى أن لوركا كتب لصديقه، ذات مرة، يقول:

«تلاحظ أن كل الناس يذكروننا مقترنين، جيان ولوركا. ان هذا يمنحني سعادة حقيقية. وبالرغم من الكلمات القوية التي تعطى لنا فسوف نواصل الطريق، وسوف نظل محتفظين بمكانينا كرائدين للشعر الجديد في اسبانيا».

وبالفعل فقد كان الاثنان رائدين لحركة التجديد العملاقة في الشعر الاسباني المعاصر: لوركا بدواوينه «كتاب أشعار» (مدريد ١٩٢١)، و«أغاني» (مالقة ١٩٢٧) و«أغاني العجر» (مدريد، ١٩٢٨)، وورثية لاجناتيو شانثر ميخياس (مدريد، ١٩٣٥) «وشاعر في نيويورك» الذي نشر

بعد وفاته في المكسيك عام ١٩٤٠ (توفي لوركا خلال الحرب الاهلية الاسبانية عام ١٩٣٦). وخورخي جيان بديوانيه «أغاني» الذي يعد أغنية عذبة للحياة والجمال، و«صياح» الذي هو صيحة ألم ضد القسوة، والظلم والحرب والموت.

وديوان «أغاني» مقسم في طبعته الأخيرة الى خمسة أقسام معنونة كالتالي: «في هواء طيرانك» و«الساعات في موضعها»، و«العصفور في اليد» و«في هذا المكان» و«كينونة كاملة». وكما يقول نقاد الشاعر فإن جذور شعره تكمن، بالتحديد في نشوته إزاء العالم وأمام الحياة. وأبرز ما توصل اليه خورخي جيان هو أنه استطاع أن يصل الى ما يمكن أن نسميه بالتنظيم الشعري للنشوة.

إن موضوع شعر جيان المفعم بالفرح والتعالي هو جمال العالم وجمال الكائن، بهذا بدأ الشاعر انفعاله بالعالم المحيط به، وإذا كانت اللغة الشعرية يجب أن تصبح عند جيان نوعاً من الغناء مثلما اطلق على ديوانه، فإن السبب في ذلك هو ما جاء في أحد أبياته «ان كل ما في الهواء عصفور مغرد». ان جمال الحياة ليس مستوراً عن أعيننا وليس كامناً خلف ربوة أو صخرة وانما هو واضح أمامنا. ان الحياة جميلة لأنها حياة وهذه الروح المفعمة بالجمال وحب الحياة كانت غريبة، طبعاً وسط بيئة ازدادت فيها عناصر التشاؤم والقلق والاحباط خاصة بعد الحرب العالمية الاولى. وكانت معظم الاتجاهات الطليعية في تلك الفترة تميل نحو التشاؤم، ثم اتجهت فيما بعد نحو التمرد والثورة وعدم الرضا بالأوضاع القائمة. كان الشعراء قبل جيان وربما في عصره يتحدثون عن الأرض بصفتها مكاناً للتمزق والتفكك وميداناً تتناوبه الفظائع والأهوال، فجاء الشاعر جيان يتحدث عن عالم جميل متكامل. أو كما يقول:

ان الحاضر يُسلم نفسه الينا
حتى لتحس قدمُ السائر

بتكامل الكرة الأرضية

وتظهر في قصائد «أغاني» الروح الكونية المحلقة في وحدة الوجود حيث جمال العالم اللامتناهي. وقد بلغت قصائد هذا الديوان القمة في الصفاء والتجريد بالرغم من بساطة عالمه الشعري المتمثل كما ذكرنا — في النشوة بجمال هذا العالم الأرضي والتمتع بالغناء الذي يأتينا مع كل نسمة هواء.

وتؤخذ قصائد هذا الديوان على أنها أبرز ما يمثل تيار الشعر الصافي في اسبانيا الذي يعد تأصيلاً على النمط الاسباني، لروح الشعر الذي ازدهر في أوروبا منذ عهد بودلير في آواخر القرن التاسع عشر حتى بول فاليري في الثلث الأول من القرن العشرين وهو شعر يتميز بنزوعه نحو التجريد واعطائه قيمة مطلقة للكلمات، ولهذا يقول خورخي جيان «ان جمال هذا العالم يكون ممكناً فقط عن طريق الكلمة».

«شكل هذا العالم

يكون ممكناً في الكلمة التي تضيئه».

ولهذا فانك لا تستطيع أن تحذف كلمة من شعر لوركا أو جيان لانك تحس في الحال بأن نار هذا الشعر قد انطفأت، وهذا الاهتمام بالكلمة أو اللغة الشعرية لدى جيل لوركا وجيان لم يأت من فراغ فقد مهد لهم الطريق من قبل ميغيل دي أو نامونو (جيل ٩٨) وخوان رامون خنثيث (جيل ١٩١٤). يقول أو نامونو:

«أن ثورية اللغة هي أعمق ثورة نقوم بها، وبدونها فإن الثورة في الأفكار تكون مجرد مظهر».

أما خوان رامون فهو صاحب أول ديوان في الشعر الصافي صدر عام ١٩١٦ هو ديوان «يوميات شاعر حديث الزواج». وهو القائل:

أنت، أيها الكلمة الصادرة عن في، متحركة

بهذا المفهوم الذي أعطيته لك
تجعلين من نفسك جسمي مع روحي .

وكان خوان رامون يتجه نحو التقاط الاسم الجوهرى للأشياء، واستطاع أن يخطو بهذا الاتجاه خطوات ثابتة للأمام، ثم اسلم الراية لمن أصبحوا أقدر على حملها منه . وكان خورخى جيان كما أسلفنا هو أبرز هؤلاء جميعاً . وكان جيان يتمتع بموهبة خاصة أتاحت له إمكانية تحويل المشاعر بطريقة تلقائية الى أشكال لغوية صافية .

وهكذا نجد اللغة الشعرية عند جيان تصبح نوعاً من الكيمياء، تتركب فيها الكلمات بدقة متناهية، ومن أبرز خصوصيات هذه اللغة الأكتاف من استخدام الاسماء المجردة، كما تأتي الاسماء عادة بدون أدوات تعريف أو تنكير، وكثيراً ما تأتي في الشكل الذي يطلق عليه في القواعد الأجنبية بالمحايد، كما يكثر استخدام المنادى وصيغة البدل، والجمع . وبالرغم من أن استخدام الأسماء بهذا الشكل يعطي انطباعاً بالإبهام وعدم الوضوح فإننا نجد شعر جيان واضحاً غاية الوضوح . إن خورخى جيان يستطيع أن يجعل لكل كلمة قيمة خاصة، وأن يحدد بمجموع هذه الكلمات حالة شعورية فيها كثير من الدقة . انظر اليه مثلاً في الأبيات التالية من ديوان « أغاني » الذي نحن بصدده . يقول :

... فضاء، ليلة كبيرة، فضاء أكثر

بقاء ناء،

من نفسي ناء فى قصر

الجميع، أو لا أحد . أهى صحبة

دائمة

أم عزلة ؟ لا تنتهى

أنها حضور ما ، ليس بارداً ابداً .

وتلاحظ في هذه الأبيات أن الكلمات المستخدمة فيها كلمات سائرة، وأن أكثرها من النوع المجرد مثل فضاء وصحبة وعزلة وحضور وكل هذه الأسماء تخلو من الأدوات. ولا يوجد هنا إلا فعل واحد هو «لا تنتهي». أما الصفات القليلة التي في الأبيات فليست للزخرفة وإنما تحمل فكرة، باتحادها مع الاسم تقدم لنا جملة كاملة. وهذه الكلمات القليلة الموجزة يقدم لنا الشاعر جيان شعوراً عميقاً هو شعور الإنسان الذي يستيقظ أثناء الليل بينما المدينة وجيرانه يغطون في نوم عمق.

هذا إذن نموذج من الأسلوب الذي استخدمه خورخي جيان، وهو على صفائه وتجريده واستخدامه لتكنيك شعري جديد واضح كل الوضوح. على الرغم من أن جيان واحد من هذا الجيل الذي أطلق عليه الفيلسوف خوسيه أورتيجا إي جاسيت اسم جيل «تجريد الفن». كما أن جيان واحد من أبرز شعراء ما بعد الرمزية، وإذا أردنا التعمق في هذا الاتجاه جيداً فعلينا بقراءة كتاب الأستاذ الدكتور عبد الغفار مكاوي «ثورة الشعر الحديث» وهو كما نوه المؤلف في مقدمته مأخوذ عن ناقد ألماني هو «هوجو فريدرش» الذي يعد من أبرز من نظروا هذا الاتجاه. ونحن — على أية حال — نقدم هذا الدرس لبعض شعرائنا المحدثين الذين توهموا أن الشعر الحديث لا بد وأن يكون صنو المعميات والأحاجي والألغاز التي لا معنى لها على الإطلاق والتي تدخل في باب الشرثرة الفارغة، ولا يحق لها بحال أن تدخل ديوان الشعر الصحيح. ولا شك أن ثمة خصائص أخرى كثيرة لشعر جيان لكننا لا نستطيع أن نلم بها في هذه العجالة.

خورخي جيان وبول فاليري والشعر الصافي:

ربطت بين شاعرنا الأسباني وبين الشاعر الفرنسي الكبير بول فاليري صداقة قوية، هي تلك الصداقة التي عادة ما تربط بين شاعر كبير مشهور

وآخر ناشيء متأثر بالأول ومعجب به غاية الإعجاب. ولأن جيان كان معجباً بقاليري كثيراً فقد ذكر بعض النقاد أن الشاعر الفرنسي الرمزي كان هو أكثر الشعراء القدامى والمحدثين تأثيراً على جيان، لدرجة أن أحدهم وهو الناقد دومينشين في مقال له نشر بمجلة الشمس عام ١٩٣٣ ذكر أن جيان يعد نتاجاً لكل من مالارميه وقاليري.

وقد عرفنا فيما سبق أن خورخي جيان عاش في فرنسا في بداية حياته وقرأ في السوربون. وقد التقى بقاليري لأول مرة في إحدى المكتبات بباريس ثم توالى لقاءهما فيما بعد في بيت الشاعر الفرنسي خلال عامي ١٩٢١ و ١٩٢٢ وقد أطلق جيان على قاليري عام ١٩٢٤ لقب «معلمي العزيز» وقال عنه «انه هو الذي علمني ما هو الشعر». وكان قاليري في تلك السنوات يحمل الرايات الأخيرة لأخصب فترات الشعر المعاصر وهو الاتجاه الرمزي، وكانت قصيدته «المقبرة البحرية» و«الحديقة الشابة» على كل لسان. وقاليري هو الذي طلب من الشاعر الاسباني الشاب ترجمة هاتين القصيدتين الى اللغة الاسبانية، وعندما قرأ الترجمة أعجبه بشكل مدهش حتى أنه كتب الى جيان يقول: «صديقي العزيز... أية سعادة أدخلتها على قلبي إنني معجب بنفسي بالاسبانية!!» «الرياح تعود— فلنحاول أن نعود، انه شيء رائع، يبدو لي أن الموسيقى والنقل قد تما بشكل كامل».

كان خورخي جيان يعلن حوالي عام ١٩٢٥ أن ما أعجبه في قصيدة «المقبرة البحرية» هو ذلك الجهد المبذول في الإبداع وصرامة الشكل. ولعل هاتين الخصوصيتين اللتين استوعبهما جيان جيداً هما أبرز ما أخذه عن أستاذه الفرنسي الذي كان قد أخذهما بدوره عن سلفه ملارميه. وهما على أية حال من خصائص ذلك الشعر الرمزي العملاق.

ولعلنا إذا أردنا تلخيص ذلك التكنيك الواعي للشعر الرمزي أو الصافي

نوجزه في الكلمات التالية: ان هذا الشعر يتحقق عن طريق النفي أو الرفض: رفض العاطفية والأوصاف والحكايات السهلة، ومقاومة العناصر اللاواعية في القصيدة والتعبيرات السائدة، ورفض الإفراط في إمكانيات الفنان، بحيث تجد الروح أنه لزاماً عليها أن تبحث بصرامة عن الشكل الشعري المحدد، وهو يمثل — كما رأينا من قبل — جوهر ذلك المنهج المشترك. أنه نوع من النظام الذي حاول هؤلاء الشعراء أن يلتزموا به طواعية كي يتوصلوا الى تصفية الشعر وإنقاذه من الوقوع في الثرثرة والفوضى. ولعل أهم ما يميز هذا الشعر هو بحثه الدائب عن الشكل وصرامته في استخدام الكلمات ودقته في وضعها وترتيبها.

ولنقرأ ما كتبه خورخي جيان نفسه في خطاب لصديقه فرناندوفيللا، حدد فيه طبيعة هذا الشعر الصافي فقال:

«ان الشعر الصافي هو رياضة وكيمياء، ولا شيء غير ذلك، على نحو ما عبر عنه خير تعبير الشاعر بول فاليري وهو ما التزم به بعض الشباب الرياضيين أو الكيميائيين حيث فهموه بطريقة مختلفة ولكنها دائماً تدخل ضمن هذا الاتجاه الاولي والأساسي. لقد كرر عليّ هذا القول فاليري نفسه أكثر من مرة، وعلى ما أذكر ذات صباح ان الشعر الصافي هو كل ما يبقى في القصيدة بعد أن نحذف منها ما ليس بشعر. ان الصفاء مرادف للبساطة بدقة الكيمياء»، انتهى كلام الشاعر.

إن هذا الفن الشعري كان يلزم أتباعه بالبحث عن أشكال تعبيرية ومراحل يمكن تلخيصها في التالي:

أولاً — لا بد أن يولي الشاعر أهمية كبيرة للعروض ولارتباط الجمل أو ما يسمى (علم النحو).

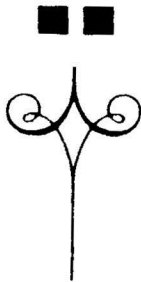
ثانياً — لا بد من إدخال مصطلحات تجريدية كثيرة في القصيدة، واستخدام

صور مجازية تجعل من الممكن التخفيف من تجريدية هذه المصطلحات وتحويلها الى أشياء محسوسة .

ثالثاً - يجب البحث عن صفاء شكلي صادر عن وعي كامل ، بحيث لا يغدو رقيباً على الشاعر إلا وعيه ذاته . أي أنه شعر يصدر عن الانا الواعية في حالة تحققها الكامل .

هذا هو التكنيك الذي كان يستخدمه الشاعر الفرنسي بول فاليري وهو نفسه تقريباً التكنيك الذي سار عليه خورخي جيان وكثير من أبناء جيله مع الفارق الشاسع بالطبع بين طبيعة الشعر الاسباني وطبيعة الشعر الفرنسي . ذلك أن شعراء الاسبان - حسباً أعلنوا هم أنفسهم - لهم تراث غني وقديم في الشعر يعود الى أيام العرب الاندلسيين ، ومن ثم فإنهم بالرغم من تأثرهم ببعض الشعراء العالميين إلا أنهم يظلون في النهاية من أكثر شعراء العالم أصالة وعمقاً .

هذا إذن هو الشاعر الكبير خورخي جيان الذي غادر دنيانا منذ شهور قليلة عن عمر يناهز الواحد وتسعين عاماً قضاها كلها في معبد الجمال فصاغ أعذب الألحان وأرقها ، وأقام للشعر دوله سوف تبقى شاحخة على امتداد السنوات والقرون .



« طفل » « حقيقة »



(الى: أمل دنقل)

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

شعر: عبد الرحمن عبد المولى

للم الصبح عريه وخروقة
عرباك سوداء تمضى حثيثا
وغبار دوائر، وطبول
وطيور بالأفق تعوى.. تدوي
ونوافير دافقات احمرار
كل شيء يفر شيئا فشيئا
وضباب الأشياء شق طريقه
صمتها صوته يشب حريقه
وخيل وحشية مطلوقه
والردى قائما يصب بسروقه
وعيون مغيطة مخروقه
ليس يبقى الاظلال وثيقه

*

جثة الشمس في الحوانيت للبيع ، حشيش؟ أم طفلة مسروقه
أو تفاحة على الأرض قلبي؟ أيها الناس: لا تدوسوا شروقه
صرخ النور صرخة الطفل ماتت وأنا واقف أصلى وحيداً
يكتب الحرف سكتي وحياتي وأرى نعشك (الصغير) يولّى
وفتاة صغيرة.. ثوبها الأبيض انحنت فوق عريها تتحاشى

*

كلنا قابع يداري فتوقه فوق أيامنا حريق الحقيقة
ونرى شعرك النجى حصاراً حولنا ضاق مالنا أن نطيقه

*

ألف عام ونحن موتى وقوف ينخر السوس في القلوب، ويغلى
نستعير الحياة من كل أرض.. (رقع) نحن أعيننا وثيابنا
نذعي العيش والحياة براء من بقائنا فيها ولو لدقيقه
لم واعدتنا.. استحيك العينا أجراء لقتل عينيك كنا
نحن داء الحياة، داءك كنا وطعننا كل المعاني فينا
كم تحملت.. لم تضق بانتهانا كل باب طرفته، كل ركن
خائضاً في عناكب الزيف.. فينا محرقاً عمرك القصير علينا
مرهق أنت في الدروب وحيد أي شيء في الأرض تنجبه قبلاً
أي شيء - تراك - تدرك معنا أي شيء باق لتبقى لدينا
آن أن تستريح.. تبرأ منا وشروخ الحياة فينا عميقه
في دماننا دوّ السنين الصفيقه نرتدي حلة المني المسروقه
وقلوبنا وأرؤسنا وطريقه من بقائنا فيها ولو لدقيقه
حين نادت أحلامنا المحروقه يا نبي العيون، يا ابن الحقيقة
اذ قطعنا لكل شيء عروقه فتركناك وردة مخنوقه
كيف يبدي الورد المعضب ضيقه؟ تكنس الموت ريحك المنطوقه
لستفك الأمانى المفتوقه فالعصافير في الدخان طليقه
جثمت فوقك الحياة الغريقه والمعاني جميعها مسحوقه
سكب العصر في الثرى إبريقه قوض الحب في بلادتي سوقه
آن للعطر أن يخون الحديقته

الشعر والعالم الحديث

بقلم: ف. ر. ليفيز

ترجمة: مفرح كريم

يولي العالم الحديث الشعر قليلاً من الاهتمام، وذلك أن القلة من الطبقة المثقفة هي التي تهتم بالشعر، هذا على الرغم من أن قدراً كبيراً من الشعر وصل إلينا عن طريق الصحافة خلال العشرين سنة الماضية، ويعتبر غير المهتمين بالشعر أن هذا دليل على زيادة الاهتمام بالشعر، بل يعتبرون هذا دليلاً على كثرة المواهب أيضاً، هكذا يؤكد جامعو وناشرو المختارات الأدبية، فهم يقدمون أكثر الادعاءات تطرفاً عن العصر. كتب مستر ج. س. سكوير في مقدمة كتابه (مختارات من الشعراء المحدثين): «إن مما لا طائل من

ورائه أن نطالب بهضة شعرية دون تعديلات جوهرية». و يقدم مستر هارولد موندو لكتابه «شعر القرن العشرين» بقوله «لقد تركت الحركات الشعرية تأثيرات مختلفة على ملامح الشعر الانجليزي «الخالد» .. وهنا يثور سؤال .. هل يجب أن نصف عصرنا بالازدهار الأدبي لمجرد أن خمسين رجلاً كتبوا قصائد تتميز بالقدرة على سبر غور الحقيقة كما تتميز بالجمال !!! بمثل هذه الأفكار رحت أولف هذا الكتاب». و يضيف بكثير من التطرف «هل هذا العصر يعتبر عصر إنتاج أدبي كبير؟ .. أم هو عصر الإنتاج البسيط؟! .. فليجب من يستطيع .. قال شخص كنت أناقش معه هذه المسألة : إن الجميع متشاعرون وليسوا شعراء ، من الذي سوف يقرأهم بعد قرن من الآن؟ .. وقد أجبته بالإجابة التالية : إن هناك الكثيرين من الشعراء ، والذين سوف يبدو — بعد قرن من الآن — أنهم يشكلون حركة شعرية مركبة ، ربما يوجد حوالي مائة شاعر قدموا حوالي خمسمائة قصيدة جيدة .. ربما لا يكون هذا قدرًا كافيًا ، ولكنه يستحق الذكر بعد قرن من الآن».

ومثل هذه الادعاءات أعراض للضعف الفكري الشديد الذي يعانون منه ، ويمكنهم إطلاق ادعاءاتهم هذه — فقط — على عصر لا توجد فيه حركة أدبية جادة بهذا المستوى ، ولا على هذه التقاليد الشعرية الحية ، ولا على هذا الجمهور القادر على إمداد الحركة بهذا الاهتمام الشديد ، ولا على هذا القدر الهائل من الشعر الذي يتم اختياره بعناية فائقة ويقدم إلينا كخلاصة بالغة النقاء للشعر الحديث .

وبالنسبة للقدر الأكبر مما يقدم من الشعر ، فهو إن لم يكن عاديًا فهو ليس سيئًا للغاية ، مع أنه غير موار بالحياة والحيوية .. فالكلمات الراقدة هناك .. المصفوفة على الصفحة ، ليس لها جذور ، فالكاتب نفسه لم يولها إلا اهتماماً سطحياً فقط ، وحتى بالنسبة للشعر الأصيل الخالي من الرياء والتكلف فهو

بنوعه وماهيته يؤدي الى القول بأن العصر الحاضر لا يساعد على تهيئة الجو لنمو الشعراء .

و يقودنا كتاب (الشعر الفيكثوري) الذي أصدرته جامعة أوكسفورد الى القول بأنه لا بد أن يوجد خطأ ما خلال الأربعين أو الخمسين سنة الأخيرة على الأقل ، وكما يبدو فإن عدد الشعراء المبدعين الذين يولدون يختلف كثيراً من عصر الى عصر كما يدل على ذلك التاريخ الادبي .. فما هو هذا الاختلاف ؟ وما هي العوامل التي تؤثر في الموهبة ؟! وما تأثير كل عصر على محصول المواهب ؟! هذا التأثير الذي تحدده — الى درجة كبيرة — الفكرة المسبقة عن التيار الشعري ، والعادات السائدة ، والأعراف ، والتقاليد ، والمذاهب الفنية . وهناك بالطبع أحوال أخرى على جانب كبير من الأهمية ، مثل الأحوال الاجتماعية ، والأحوال الاقتصادية ، والتيار الفلسفي العام ... وهكذا، ولكن اهتمامي الأساسي ينصب على النقد الأدبي ، وأنا أحدد نفسي — على قدر الإمكان — بهذه الأحوال التي تؤثر في الشاعر ، ويبقى تأثيرها معه طوال حياته ، وهذا هو النقد الذي يؤثر ويعدل في هؤلاء المهتمين الجادين .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وهكذا ، فلكل عصر أفكاره وظواهره وتصوراته الخاصة تجاه الشعر ، وهذه هي الأفكار والموضوعات الشعرية الأساسية وهذه هي الأدوات الشعرية ، ونحن نحتاج الى الذكاء الشديد لكي نعي هؤلاء الذين نريد أن نفهم إبداعاتهم .. ونحن نأخذ أفكارنا وتصوراتنا من القرن الأخير ، وهو العصر الذي نبغ فيه الرومانسيون العظام أمثال وردزورث ، كوليرج ، بايرون ، شيللي ، كيتس .. وفي محاولتنا للتعرف عليهم ، علينا أن نسير بحذر شديد في طرق مليئة بالغموض لكي لانضل في تشخيصهم لأن السر في عظمتهم يكن في المحدثيتهم . وربما يرجع تكوينهم إلى « البيان » الذي ضمنه جوزيف وارتون في إهدائه في مقدمة (مقال في العبقريّة والكتابة) وهو يرجع إلى

عام ١٧٥٦م، الذي تجددت فيه بشكل واسع الأفكار السائدة بصراحة ووضوح، حتى أصبحت هذه الأفكار — فيما بعد — أمراً غير قابل للنقاش :

«يبدو أننا لا نعي الفرق بين الرجل الحكيم، ورجل العلم، والشاعر الحقيقي .. إن كلا من (دون) و(سويفت) — بلا شك — من رجال الحكمة ورجال العلم .. ولكن .. ما الأثر الذي تركاه على الشعر الخالص؟! ومع ذلك .. فإن السؤال في حد ذاته يؤكد أنها تركا آثاراً على حركة الشعر، إن السمو والعاطفة هما العنصران الأساسيان في كل الشعر الأصيل .. فإذا سوف يبقى — بعد كل هذه الخبرات الرفيعة — سامياً وعاطفياً عند بوب؟!».

ويستمر وارتون ليصنف الشعراء الانجليز..

«سأضع في الطبقة الأولى ثلاثة من الشعراء الذين يتصف شعرهم بالسمو والعاطفة : سبنسر، شكسبير، وميلتون» ..

هذا تقسيم خادع، فهو يحدد بإحكام كاف فكرة القرن التاسع عشر عن (الشعري)، ونحن نلاحظ أن (وارتون) يضع (دون) في الطبقة الثالثة، وقد أصبح هذا الحكم غير ذي موضوع حينما ارتبط (دون) بـ(شكسبير) في مقابل كل من سبنسر، وميلتون، وقد استطاع ماثيو أرنولد أن يجعل هذه الفكرة واسعة الانتشار وبديهية وغير قابلة للنقاش، وكان دليله على ذلك هو فكرته المشهورة الخاصة بالمضاد للحكمة، لأنه كان يعتبر نفسه ناقدا للأفكار المتعلقة بالتيار الشعري في زمنه .

«وهكذا، كانوا يكتبون النثر، وهكذا، يمكن أن يكونوا بصورة ما عمالقة في فن الكتابة النثرية .. ولذلك (فدرايدن) و(بوب) ليسا من الكلاسيكيين في شعرنا، ولكنها كلاسيكيان في فن النثر» .

«إن الفرق بين الشعر الأصيل، وشعر كل من درايدن ودون وأصراهما،

هو باختصار، أن شعرهما مركب ومستنبط من حكمتها، ولكن الشعر الأصيل يكون مركباً ومستنبطاً من الروح».

فآرنولد يرى ويشترك مع عصره في الانحياز ضد التعرف على الشعر كما لو كان شيئاً جامداً، ولكنه كما يصفه ميلتون (بسيط، حساس، عاطفي) فالشعر كما يزعمون، يجب أن يكون التعبير المباشر عن المشاعر البسيطة ليرضى هذه الطبقة المحدودة من الناس، مثل الشخص الرقيق المشاعر، وصاحب الخيال الواسع، والشخص الجاد الطباع، وعلى وجه العموم، أصحاب المشاعر المشبوبة (ما زال بعض الدارسين الذين يأتون من المدرسة الثانوية إلى الجامعة يشكون فيما إذا كانت المهزلة شعراً) هم يبحثون عن الحكمة، عن لعبة الحذقة، وهي نوع آخر مختلف من الألعاب التي تهجد العقل، هؤلاء يستطيعون — فقط — أن ينعوا القارئ من (التحرك) للاستجابة الشعرية الحقيقية.

وهناك ملحوظة أخرى عن (الشعري) في القرن التاسع عشر وهذه الملحوظة تتضح لنا إذا ما أعدنا قراءة نصف دسنة من القصائد المشهورة الجيدة. إننا ندرك أن الشعر في القرن التاسع عشر كان مليئاً بالأفكار الجاهزة والمسبقة والمشحونة بفكرة خلق العالم — الحلم، بالطبع ليس كل الشعر وليس كل الشعراء، ولكن الأفكار الجاهزة كانت السمة الغالبة، حتى أننا نجد أن شاعراً قليل الشأن مثل أو شو جنزي. وهو شاعر ليست له ملامح شخصية، حينما كانت تحركه مجرد الرغبة في كتابة الشعر فهو يكتب:

نحن صانعو الموسيقى

ونحن الحالمون بالأحلام

نتجول عند أمواج البحر

ونجلس عند التيارات المهجورة

نحن الضائعون والחסارون

الذين يسطع عليهم
ضوء القمر الشاحب .

الأفكار الجاهزة، بحكم العادة، أصبحت عنصراً بارزاً في تيار الأفكار
والمواقف والمشار التي تشكل ما هو (الشعرى)، والتي غالباً ما نراها موجودة
وفعالة، وإن كانت بشكل غير صريح، أو موجودة بصورة مضمرة وخفية،
ولنأخذ - على سبيل المثال - السوناتا التي كتبها أندرو لانج (ولد عام
١٨٤٤)، وقد كان باحثاً ومتذوقاً للأدب، وكان يتمتع بحس لغوي قوي،
ورغبة في كتابة الشعر، وباختصار، كانت لديه كل مؤهلات الشاعر ما عدا
أكثر المؤهلات ضرورة، وهي الحاجة الى نقل وجهة النظر الخاصة جداً إلى
الآخرين، والسوناتا التي كتبها تعتبر واحدة من أمتع القصائد الموجودة في
(كتاب أوكسفورد للشعر الإنجليزي) أنها توضح بأمانة كاملة نوع الثقافة التي
كانت سائدة خلال الجزء الأخير من القرن الماضي :

مثلاً يرقد المرء تحت الفضاء الملول

تهدهده الأغنيات السكرى

في الحدائق، تحت الأشجار الكبيرة

حيث ننسى الجزر

وقفظ . حيث غناء ناي الحب الحزين

وحيث أشباح العشاق الشاحبة البعيدة

وذلك مثلاً يشتاق المرء لطعم ماء البحر الأجاج

الملح على شفتيه، والهواء الكبير

مسروراً من غناء الأحاديث

يستدير الرجال ليروا النجوم

ويشعروا بالحرية وصخب الرياح

خلف حاجز الأزهار الكثيف

من خلال موسيقى الساعات المرتخية
أنهم كما لو كانوا يستمعون الى المحيط
على الشاطئء الغربي

كما لو كانت موجات متتابعة من الأوديسا

وهي تعتبر وثيقة هامة نبدأ بها ، ففيها هذا الجو العام الذي تعلمنا أن
نربط بينه وبين سنوات القرن التاسع عشر، والتي تبدو متأثرة بأعمال
سوينبرن مثل (ناي الحب الحزين) و (الحداثق القرية من السياج
الشاحب) .. وهكذا .. إلى أن فصل الى طبقة المتشاعرين الكبيرة في أواخر
العصر الفيكتوري ، وسوف يقلقنا هذا الانتشار الواسع النطاق لتينيسون ،
وحينا يرغب لانج في الهروب من (موسيقى الساعات المرتخية) داخل (الهواء
الكبير) للشاطئء الغربي فهو يعود بالطبع الى ماتيو آرنولد ، ولكن ، على
الرغم من هذا التصميم الكامل لكي يذوب الهواء الكبير ، وهذا النجاح الذي
حققه لانج ، فإن صوت النفير العالي التقليدي — كما يقول النقاد — وموسيقى
الساعات المرتخية هو ما يسيطر على سوناتته .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

نحن صانعو الموسيقى

ونحن الحالمون بالأحلام

وإذا حلمنا بهومير ، وإذا حلمنا بالاستيقاظ فإننا نكون ما نزال في حالة
الحلم . وما زال يوجد شيء آخر في السوناتا ، شيء من كيتس ، كيتس
السيدة الجميلة القاسية و (تحت ظلال الأشجار حيث أشباح العشاق
الشاحبة) التي تمثل إلى حد بعيد (الشعري) في ذلك القرن .

إن المتشاعرين لا يمارسون فقط التمارين الشعرية التي تحتوي على مثل
هذه الأفكار المتخيلة والعادات والتقاليد ليؤكدوا ذواتهم ، ولكنهم يفرضون
بذلك تأثيراً كبيراً على خط سير المواهب الأصلية .

يميل الشعر في كل عصر الى أن يقيد نفسه بمجموعة من الأفكار الشعرية الأساسية التي — اذا ما تغيرت الأسباب التي أوجدتها — تمنع أو تعوق الشاعر عن الإمساك بأكثر الأشياء أهمية، الأشياء الأكثر تميزاً والتي تتأثر بها العقول في زمنها، والشعر يحنأ بسبب هذا الشاعر الذي هو أكثر إحساساً بالحياة من الآخرين، أكثر حياة في عصره، وهو — كما كان دائماً — ضمير شعبه الحساس خلال عصره (وهو — كما قال ريتشاردز — المنطقة التي يظهر فيها العقل وجوده وفاعليته) والموهوبون في الخبرات الإنسانية لا يمكن أن يكتشفهم إلا القليل من الناس، والشاعر المهم يكون مهماً لأنه ينتمي الى هذه الفئة القليلة (وبالطبع فهو لديه القدرة على التوصيل) حقاً، إن قدرته على التعبير وقدرته على التوصيل غامضتان، غير محددي الشكل والبنية، ليس فحسب لأننا يجب أن نعرف عن أحدهما بمعزل عن الآخر، ولكن لأن قدرته على صناعة الكلمات التي تعبر عن شعوره غامضة وغير محددة وتختلف عن وعيه بما يشعر، وهو حساس بطريقة غير طبيعية، إن وعيه أكثر جدية، وإنه يمثل نفسه أكثر مما يستطيع الرجل العادي، هو يعرف مشاعره، ويعرف الشيء الذي يهتم به، هو شاعر لأن اهتمامه بتجربته لا ينفصل عن اهتمامه بالكلمات، لأن من عاداته استخدام الكلمات بشكل مثير للذكريات والمشاعر ولذلك فهي تكون لديه أكثر قدرة على التأثير، ولذلك، فهي قابلة للاتصال مع الآخرين، والشعر يستطيع توصيل نفس هذا النوع من التجارب.

ولكن اذا فقد الشعر القدرة على الامتزاج بروح العصر فسوف تقل أهميته بشكل كبير، وسوف يفتقر العصر الى نوع من الإدراك الأسمي، وهذا التكهّن الأخير يعني أنه ربما كان من المستحيل أن تثير اهتمام أي شخص لا يؤمن بأهمية الشعر، ولذلك، فإنه من المؤسف أن الشعر قد كف عن أن يثير الاهتمام بشكل واسع.

المؤلف في سطور ...

- د. فرانك رايغوند ليفير، محاضر جامعي في الأدب الانجليزي اعتباراً من عام ١٩٣٩ حتى عام ١٩٦٢ .
- زمالة كلية داوونج بكامبردج من عام ١٩٣٧ حتى عام ١٩٦٢ ، وزمالة الشرف للعامين التاليين بنفس الكلية .
- ولد في كامبردج عام ١٨٩٥ م . وتعلم في مدرسة بيرسي وكلية ايمانويل حيث درس التاريخ واللغة الانجليزية .
- عمل — أثناء اشتغاله بالتعليم الجامعي — رئيساً لتحرير المجلة الفصلية (الفحص الدقيق) من عام ١٩٣٢ حتى عام ١٩٥٣ عندما توقفت عن الصدور .
- يزيد ثمن الأعداد الكاملة من هذه المجلة عن مائة جنيه استرليني ، وقد طبعتها جامعة كمبردج في أكثر من عشرين مجلداً .
- عمل أستاذاً زائراً في جامعة يورك عام ١٩٦٥ وعمل مستشاراً شرفياً لنفس الجامعة ولجامعة ليدز .
- توفي عام ١٩٧٨ .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>
- من أهم الكتب الذي أصدرها .
- الشورة ١٩٣٦ ، التقليد العظيم ١٩٤٨ ، الهدف العادي ١٩٥٢ ، د. هـ .
- لورنس روائياً ١٩٥٥ ، وكلها من إصدارات البنجوين لوان ١٩٦٢ ، أنا كارنينا ومقالات أخرى ١٩٦٧ ، محاضرات في أمريكا ١٩٦٩ ، الأدب الانجليزي المعاصر والجامعة ١٩٦٩ ، ديكز روائياً ١٩٧٠ (بالاشتراك مع ك. د. ليفيز) .. وأيضاً ليس سيفي ١٩٧٢ ، رسائل في النقد ١٩٧٤ ، الإبداع والأفكار والكلمات ١٩٧٦ .





نفتوش على جدار الوجه

بقلم
نعمات البحيري

الكوبري العلوى اليها .. تعرف
خطوات قدميه .. تترقبها .. تحفظها
عن ظهر قلب .. بعينين حائرتين
ظلت تتفرس في الرائع والغادي ..
أخذت أناملها القانية تجوب المائدة

على جدار النافذة الوحيدة
بالمكان اتكأت بكوعها واليد على
الخد الرقيق، وعيناها شاخصتان الى
بداية الدرج الحديدي في الميدان
الواسع .. سوف يأتي عابرا هذا

الممتدة يمينا ويسارا .. كانت الشمس قد أرسلت أشعتها الذهبية حانية على عيني الفتاة .. تطرق الى أذنيها دبيب لأقدام آتية تصطك بأقدام النضد المتراصة بالمكان .. خيل اليها أنه فتاها لكنه كان آخر .. دخل هو الآخر ينظر بعين تائهة .. تتبصص هنا وهناك .. لم يجد فتاته فجلس بالقرب من الفتاة القابعة هناك الى جوار النافذة الوحيدة بالمكان عليها تترك مكانها .

جلس .. يفترش لحظات الانتظار .. يرقب فتاته الآتية عبر هذا الدرج الحديدي لكوبري المشاة الذي حوط الميدان الواسع .. كان كوبري المشاة يللم بأيديه الممتدة عبر كل شارع الرجال والنساء والأطفال الواقعين من العربات العامة والخاصة حتى لايتفرقوا فتدهسهم عجلات المدينة الواسعة .

أراد الشاب أن يستأذن الفتاة مكانها قليلا ليرقب فتاته .. رفضت .. هي أيضا ترقب هذا الآتي من بعيد .. مسحت عيناه المكان فاصطدم بكهل قابع هناك .. يجلس

على مقربة منه .. يستند الى الجدار .. تبعثرت أمامه سجائر وفطائر وأطعمة معلبة .. وجرائد ومجلات وكتب كثيرة وعصا ارتكنت هي الأخرى الى الجدار .. العصا عتيقة عتق هذا الرجل .. يتعالى صوت سعالاته كخشخشة أوراق الخريف الجافة .. ذهبت نظراته الى الشاب من عيون منحوت حولها خطوط ونقوش تناثرت في مساحة وجهه .

عندما لمح الجرسون سيدة أنيقة أناقة مفرطة جرى اليها قبل أن تدخل المكان .. التقط الأشياء التي سقطت من يدها .. التفت الجميع ولم يعرفوا ذلك .. سارت بخطى واثقة الى مكانها المعهود .. يُخرج الجرسون المقعد .. ينظفه لها .. تجلس المرأة يمتطي فخذاها الآخر فيتهدل اللحم العاري .. المكان في الزاوية أمام الفتاة القابعة هناك ترقب فتاها الآتي من بعيد .. تهدلت ذراعا المرأة ببقايا أنوثة تفجرت منذ زمن ثم خمدت .

رمقتها الفتاة .. بحثت عن شيء خبيء في عيني المرأة .. لملمت

الأخرى شعث شعرها بشال من
الحرير الأصفر .. غطت الرقبة
المجعدة .. عندما أمعنت الفتاة النظر
إليها شعرت أن خطوطا طولية وعرضية
قد حفرها الزمن الفائق على وجه
المرأة .

عندما نادى المرأة على الجرسون
.. أتاهها بابتسامة ملأت فمه المتسع
.. تحدث إليها وكأنه يعرفها منذ زمن
.. أمرته بالساخن والبارد .. أمسك
بذراعتها وكأنه يطمئن لليونته .. لم
يستبعد عنها الا حينما أخرجت من
فتحة حقيبتها ورقة مالية حمراء ..
تدلت من بين أصابعها .

مدت الفتاة بصرها عبر الوجوه
القادمة .. زادت الشمس من حرارتها
.. ألهمت وجنتيها والشباب جالس
يتململ بجوارها .. ينفث من غليونه
دخاناً متطائراً يتجمع في فوهة الغليون
ثم يخرج .. يتفرق .. يتلاشى ..
ونظرات الكهل القابع هناك محني
الظهر .. تلفح وجهه .. اهتزت
الأصابع المعقوفة على السجاجة يضعها
بين شفتيه .. يحاول عبثاً إشعالها ..
انفلتت من بين أصابعه .. هروا

الشباب اليه .. التقط السجاجة من
فوق الأرض الجامدة بأصابع مشدودة
وقربها من فم الكهل .. عندما اقترب
منه وجد عينيه مدفونتين في الوجه
يصفر فيهما الصمت .. ثمة ذبذبات
متواترة تحدثها جفون الرجل وبقايا
رموش كانت .. ابتعد الشاب وأشياء
كثيرة تنهش بداخله .. عاد الى
مكانه .. نفرت عروق وجهه المتعب
.. طلب فنجانا من القهوة المرة ..
أجاب الجرسون الذي كان يداعب
المرأة هناك .. أشفقت الفتاة عليه
وكانها لا تعيش اللحظة .. تركت
مكانها له .. شكرها بعد أن رمقها
بنظرة طويلة مسحت جسدها من
شعرها المتهدل حتى أطافر قدميها
القانية .

كانت السيدة قد أتت على كل
الأطعمة والأشربة التي أمامها ..
أخرجت من بين طيات صدرها ورقة
صغيرة لا ترى .. التقطت شيئاً هلامياً
.. بدلال أنثوي وضعته في فمها
وأخذت تلوكه .. تلوكه ولا ينفذ ..
أخرجت علبة سجائرها .. وأشعلت
واحدة بيد رقيقة تلمع بأشياء ذهبية

كل حواسها مع المرأة التي تحدث
ملاطفات مع رواد المكان وفرقات
فمها ترتفع .

عادت سعالات الكهل تعلو في
المكان .. سأل الجرسون الفتاة إن
كانت تطلب شيئا .. لم تجبه ..
كانت عيناها قد تخطتا الشاب الى
هناك .. خيل اليها أنها تراه يهبط من
سيارة عامة أو خاصة يعدل من هيئته
.. يتجه الى الدرج الحديدي .. يأتي
اليها .. يجلس أمامها .. تهدأ كل
أفكار رأسها .. تستشعر أمانا وحنانا
يحتويانها .. مرت الدقائق سلحفاة
عتيقة تعبر جبالا .. والاثنان يلفهما
قلق مسود .. ينتظران لحظة مازالت
مخبوءة في جوف الزمن الآتي ..
تحير الجرسون من أمرهما . سأله
فنجانا من القهوة المرة .. ارتفعت
بأذن الفتاة فرقات السيدة القابعة
هناك .. ظلت تتحاشى نظراتها حتى
أتى رجل .. جلس بجانبها .. همس
في أذنها وسرعان ما تأبطت ذراعه
الجامدة وخرج الاثنان .

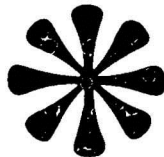
مازالت سعالات الكهل تتعالى
في أذني الشاب .. تصطك بالمقاعد

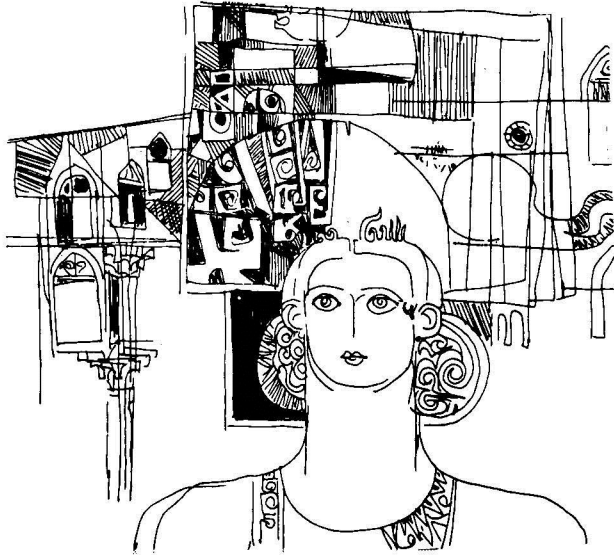
وفضية .. أخذت تلوك الشيء ثم
تحدث فرقات .. تنفث في سيجارتها
.. تأخذ نفسا .. ثم تعود الى الوراء
ثم تخرج دخانا يطير في الهواء ..
يرسم أشكالا تتأملها الفتاة جيدا ..
لا يوقظها سوى فرقات السيدة تملأ
أذنيها .. تتعالى فرقات السيدة
وعيونها تنبصص الرجال الجالسين
وحدهم دون نساء .. شمרת المرأة
عن لحمها الأبيض والسيجارة
المحروقة بين شفتيها .. ارتفعت
الفرقات بفمها المتحرك .. تحدث
إيقاعا فظا في نفس الفتاة .

مد الفتى بصره الى البعيد حيث
بداية الدرج الحديدي .. خيل اليه أن
فتاته تهبط من سيارة عامة .. تعدل
من وضع حقيبتها وملابسها .. تفرد
قامتها .. تلملم شعرها الذي تطاير
وتهدل .. لكنها تجلس أمامه ..
تتحدث معه .. تتحدث كثيرا ثم
تستمع له .. تشاركه أفكاره .. سأل
الفتاة القابعة بجانبه .. تفتersh
لحظات الصمت عن ملامح فتاها ..
قد يراه هو أولا .. أوشكت الشمس
على المغيب .. لم تجبه .. كانت

دائرتها ودوائر كثيرة في وجهها .
جلست ترى الوجوه ضبابا
فاختلطت الوجوه بالأقدام .. وطنين
فرقعات المرأة مازال في أذنيها .
مرت لحظات كثيرة تعبر جبالا
.. كان كل من الشاب والفتاة
يتحسان نقوشا طويلة وعرضية زحفت
الى وجهيهما .
راح الجرسون يلتقط الورقة المالية
من فوق المنضدة وهو يرى الفتاة
والشاب يغادران المكان سويا .

والجدران والموائد .. يتحاشى الشاب
النظر اليه حتى ماتت أشعة الشمس
فوق لفحات البرد الأخرس .. سار
الجرسون بعد أن سكب القهوة المرة
في حلق الفنجان .. عادت سعالات
الكهل تدوي بالمكان .. تحدث
طنينا لذباب تكوم في أذني الشاب
.. ترك الشاب مكانه بجانب النافذة
.. تأتيه من بعيد كلمات أبيه ..
يوصيه بالزواج .. جلست الفتاة تتخبط ،
أشياء كثيرة في رأسها .. دارت





القطة

قصة قصيرة بقلم

حسني سيد لبليب

أدهس قطة . القطة تقتفي أثري .
تتعبد الالتصاق بي . فما الحيلة ؟

* * *

طلبوا مني تطليقها . هكذا . كان
الزفاف بعد شهرين ، لكنهم طلبوا
الطلاق . هي لم تتكلم في شيء ،

دائماً تتعثر قدمي في قطة صغيرة
خبيشة . عيناها حادثان ، مخيفتان ،
جاحظتان ، أقف فتقف مثلي . أبطئ
فتببطئ ، وان أسرع تُسرع . أخشى
أن أطأها بقدمي يقشعر بدني لمجرد
التصور . أعوذ بالله . شيء فظيع أن

نفسي، عساي اعرف اسبياً لأرقي .
كنت كمن يغلق قبضته على لا شيء .

* * *

قطتي تعاندني . أعدّ درجات السلم ،
صعوداً وهبوطاً ، ثلاث عشرة درجة بين
كل دورين .

* * *

من وقت لآخر، يحلوا لأمي أن
تسألني عن عروسي منال . أطمئنها
خيراً ، متحاشياً الخوض في أي
تفاصيل .

وفي المكتب ، يستدرجني الزملاء
إلى لغوهم . أعرض عنهم منكباً على
الملفات . أحياناً يرغمونني على
الحديث . أكتفي بأن ألقي على
مسامعهم جلتي الأثيرة :
— ملعون من يسلم زمامه لامرأة .

يتضحك الزملاء . يطلقون
النكات . يقول بهجت كلماته
المعتادة :

— سنرى ... ستغير رأيك وقتما تتزوج .
ويرد عليه سعيد النمر :

— لن يكون له رأي .. سيصمت الى
الأبد !

التزمت الصمت والتباعد . لم أحك
لأمي المريضة شيئاً . في اليوم الذي
صارحوني فيه ، عدتُ مهزوماً مقهوراً ،
في وقت متأخر من المساء . كانت
أمي نائمة ، ولم اشأ إيقاظها . ماذا أقول
لها ؟ . قضيتُ الليل يقظاً مؤرقاً ، لم
يغمض لي جفن . أضعتُ تحويزة
العمر على الزيجة . منال فتاة جميلة .
لماذا إذن ؟ لا أدري كيف تسلسلت
الأحداث ، وتفاقم الحال الى حدّ
الانفصال ؟ . أهنالك سر لا أستبينه ؟
قالوا لي أني سلبني ، لا أدري
كيف ؟ . يخالني إحساس مرير بأنني
إنسان غريب عن هذا العالم . أخبىء
مشاعري لا أكاشف بها أحداً . أهذا
هو السبب ؟ . لا أحد يعطيني الفرصة
للكلام ، حينذاك تنفتح مغاليق قلبي ،
وتنكشف أسرار نفسي .

ذات مرة ، جلسنا على كازينو
مطل على النيل تحدّثتُ في موضوع
ما . كان الحديث جافاً . لم تعرني
انتباهاً ، وطلبت العودة الى البيت .
أحسستُ حينذاك أنني رجل غير
مرغوب ! . واريثُ مشاعري . حدّثتُ

ويتضحكون. هل يهزأون؟..
ربما..

أنزوي في صمتي. أتوقع أكثر
داخل ذاتي.

لا بد من الانفصال يا عبده.
ليس لك نصيب. عرضوا التنازل عن
مؤخر الصداق والنفقة. تحفظ عيونهم،
عيون الأب والأم والأخ، ومنال
أيضاً. عينا منال تبدوان جاحظتين.
إنهم يفترسون أمانى الحلوة، ينهشون
لحمي. هل أقاوم؟. ماذا تجدي
المقاومة؟. حين تقاوم، تكون المقاومة
من أجل شيء تحرص عليه. ماذا
تجدي المقاومة مع تلك العيون
الجاحظة.

أذهب إليها، أتقرب إليها، لكنها
لا تقابلني، وتعتكف بغرفتها. أواه..
ربي.. ألوأ كي أرضخ، أغروني..
رفضت بشدة، ركبني العناد.

نظرتُ في المرأة. أستوضح منابت
الدمامة، والقبح، في وجهي. بشرتي
ناعمة ملساء. ملاحي عادية، غير أن
أنفي أفطس. رفعتُ حاجبي مدهوشاً،
صار وجهي مُضحكاً والحاجبان

مرفوعان. لا.. ابتعد عن المرأة إمعان
النظر قد يدنو بك من الجنون، أنت
سليم معافى. لا تكن مهزوز الثقة.

لماذا؟.. لماذا تكلم نفسك
كثيراً؟. أوه.. الصمت.. الزم
الصمت.. أنت مرهق، وفي حاجة
الى الراحة والنوم.

* * *

القطعة الملعونة، ما زالت تعاندني
توقفتُ عند أول درجة، وتريثتُ لأرى
ماذا هي فاعلة؟ وقفتُ هي الأخرى،
مثلاً وقفتُ! عيناها حادثان،
مخيفتان، جاحظتان. بدأتُ أتحرك.
أرفع قدمي الى الدرجة التالية،
فتحركتُ هي الأخرى ناحية قدمي.
قفزتُ درجتين، فقفزت مثلي، جهة
اليمن مثلاً اتجهت. كادت قدمي
تدهسها لولا حذري. وقفتُ من
جديد، فوقفتُ. لاحظتُ شيئاً
مدهشاً، إنني في صعودي أتجه دائماً
ناحية اليمين، وأترك اليسار. فلاخالف
ما اعتدتُ، وأمرنُ قدمي جهة اليسار.
صعدتُ درجة جهة اليسار، فلم تتحرك
القطعة. واصلتُ الصعود درجة درجة،

ماء. أعادت الكوب ممتة. سألتني
عن حالها.. حال منال.. أخفضت
ناظري. لم أقو على البوح. صمت.
كدت.. لفرط همي.. أتهاوى ساقطاً
على الأرض. الأرض تميد بي.
— طلقتهما؟.

— لِمَ يا ولدي؟.. منال بنت طيبة.
— دمعت عيناى. قلبك طيب يا
أمي.. طيب جداً.

— حين أشفى، سأذهب وأصالح
بينكما.

حاولت أن أقول شيئاً ما..
الكلمات مريرة.. انحبست مخارج
الحروف في حلقي. منال، عرفت
رجلاً غيري يا أمي، أكثر ثراء..
أغراهم المال.. أواه يا عبده.. لا تقل
هذا الكلام المر.. أمك مريضة.
ساعدها على الشفاء.

قالت بصوت مبحوح..

— حين أشفى، سأذهب إليها. اذع
لي أن أغادر فراشي.
— إن شاء الله.
— ما فعلته يا ولدي طيش شباب، لا
أوافقك عليه.

جهة اليسار دائماً، فألقيت القطة تصعد
في خط مواز لي. لم تلتصق بي ككل
مرة. اكتشاف عجيب. ارتحت.
أحسست بالانتصار لم أنتصر على قطة
فحسب. إنما.. فيما يبدو.. انتصرت
على شيءٍ ما في داخلي، لا أدري
كنهه، وإن كنت أوقن أنه يناصيني
العداء!.

* * *

أعدت التفكير في منال. لماذا
يصير الموضوع معقداً؟. هم يريدون
الطلاق، وأنا أرفض وأماطل. لماذا لا
أجرب الحل الآخر؟. بدلاً من
الرفض، وافق يا عبده. ماذا
ستخسر؟. ستستريح وتريح. ثم تنطلق
في دنياك الرحيبة، حرّاً طليقاً.
وكان الطلاق..

عدت أدراجي أواجه أمي
المريضة. لم أقو على الوقوف قبالتها.
لماذا أخيب أملها، وهي طريحة
الفرش؟. أتكذب يا عبده؟. لا..
لا تقل شيئاً. أرجىء الموضوع الى
الصباح.

نادتني. هرعْتُ إليها، أقدم كوب

أحزاني . ومن خلال غلالة الدموع ،
ترأت لي القطة الملعونة ، جالسة على
وسادتي . عيناها حادتان ، مخيفتان ،
جاحتان . دقتُ النظر . قد انمحي
الطيف الذي رسمه الوهم . تحسستُ
الوسادة بيدي ، لأؤكد من أنها
خالية .. نعم .. الوسادة خالية .
الوسادة بيضاء .. ونظيفة .

غزت الدموع مقلتي . لم أقو على
الحراك . دفنتُ وجهي في كفي ..
واستدرتُ خارجاً من الغرفة . وصدر
أمي يعلو ويهبط ، مع كلمات دعاء :
— ربنا يهديك يا .. عبده .. يا
ابني .

* * *

ارتسمتُ على فراشي . تخنقني



● رسالة بولن

من : خيريت بشلاوي

البداية الذكيرة

والنهاية الكاسحة

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

« البداية :. حفلة راقصة » آخر أفلام المخرج الإيطالي ذائع الصيت توري سكولا (٥٣ سنة). والفيلم إيطالي فرنسي جزائري مشترك .. تلمح في ارتياح اسم « الاونيسك » — مؤسسة السينما الجزائرية — وسط المساهمين في إنتاج الفيلم ، وتلمح كذلك من بين قائمة الممثلين الطويلة اسماً مألوفاً : عزيز عربي .

لكن هذا الاشتراك الجزئي غير المحسوس للسينما العربية هو كل ما تقع عليه بينما تتابع أفلام المسابقة . فالإنتاج العربي من وجهة نظر مهرجان دولي

مثل «برلين» غير صالح للتنافس ، وان كان صالحاً للعرض في أقسام أخرى مثل «بانوراما البحر المتوسط» التي تقام لأول مرة هذا العام في إطار المهرجان الذي يتم دورته الرابعة والثلاثين هذا العام .

رأينا من خلال هذه (البانوراما) أفلاماً من مصر والمغرب وتونس وتركيا «واسرائيل» وفرنسا ويوغسلافيا ... و.... الخ .

ومن بين هذه الأفلام ما يستحق التأمل والفحص ولنا معها وقفة أخرى .

وفيلم الافتتاح «حفلة راقصة» يعتبر بداية موفقة جداً إذ جاء في مستهل هذه الوثيقة الفنية الصاخبة بمثابة طبق شهوي وسهل الهضم يعين المتابع على احتمال البرد القارس في مدينة برلين الغربية . لقد ظل الفيلم حديث جمهور المهرجان لعدة أيام تالية ل عرضه ، واعتبره النقاد حتى اليوم قبل الأخير هو الفيلم الجدير بالدب الذهبي حتى عرض الفيلم الأخير «تيارات الحب» للمخرج الأمريكي «جون كازافيت» (٥٥ سنة) فازاح بسطوة «أمريكية» متمرسة الفيلم الإيطالي وانتزع وحده «الدب» وطار به كازافيت كاملاً دون أن يشاركه أحد .

في العام الماضي اقتسم «الدب» المسكين الفيلم الانجليزي «صعود» والإسباني «خلية النحل» - وأصابت الجائزة الكبرى جانباً من النقاد بالإحباط ، فقد كان الشعور السائد أن «الإيطالي الجزائري الفرنسي» أحق من «الأمريكي» ولكن ماذا فعل وقد هجم الفيلم الأمريكي كالعادة هجمة شرسة ، بشحنة مكثفة ومتفجرة من العواطف المركزة النافذة ، المصوبة في حدة وإصرار الى أعضاء لجنة التحكيم وأيضاً الى فريق كبير جداً من جمهور المهرجان .

كانت النهاية مفاجأة .. وكذلك كانت البداية لكن لم يبدأ التنافس بين فيلم الافتتاح وبين فيلم الختام إلا في اليوم الأخير للمهرجان وقبل أن يشتد الصراع ويختم أعلنت النتيجة بفوز أحدهما بالدب الذهبي وفوز الثاني بجائزة

الدب الفضي .. الأمر الذي يكشف بوضوح عن ذكاء منظمي المهرجان وحرصهم على الانطباع الأول والانطباع الأخير الذي يخرج به المتابع لهذا المهرجان الذي عقد في الفترة ما بين ١٧ فبراير حتى ٢٨ منه .

حفلة راقصة:

وفيلم « حفلة راقصة » من الأفلام التي تستقر في ذاكرة المشاهد ويصعب على الناقد أن ينساها لأنه من تلك الأعمال التي تضيف الى حصيلته الفنية دون نزاع .

فالفيلم يعتمد على لغة الموسيقى والرقص دون الاستعانة بكلمة حوار واحدة .. والبطولة فيه لا تعتمد على بطل أو بطلة وانما مجموعة من الراقصين والراقصات يتحركون وسط ديكور واحد لا يتغير — صالة رقص في إحدى ملاهي باريس — لكن زمن الفيلم يمتد من عام ١٩٣٠ حتى عام ١٩٦٨ . تتغير الموسيقى والملابس والمكياج وسلوك الراقصين والراقصات وتختلف طقوس التقارب بين الحنسن وكذلك تختلف الخطوات باختلاف الرقصات (البولكا والتويسست والروك أند رول) ويتابع المشاهد مع هذه التفاصيل المرئية والمحسوسة كيف تتجسد الأفكار والمشاعر ، ومن خلال الموسيقى والرقص كيف تتخلق ملامح الشخصيات وتستحضر سمات المراحل الاجتماعية المختلفة ، ومن خلال الإيقاع والنغم وحركة السيقان ودبيب الأرجل والإيماءات والإيحاءات التي تشير الى أفلام بعينها وشخصيات وأحداث تاريخية لها دلالتها ، تبرز الأحداث لتطبع بصماتها على كل شيء .

يعتمد الفيلم على التناغم المؤهل بين كل عناصره ، على حركة ممثل شديدة الإيقان ، على مؤثرات مرئية بليغة (مثل استخدام المرايا) ويعتبر بلا شك ضمن أعمال سكولا المتميزة وبالإضافة الى هذا التميز وبرغم غياب الحوار يمثل الفيلم كوميديا إنسانية جسورة وساخرة ..

و يقول ايتورى سكولا في تعليقه على الفيلم :

« هناك ثلاثة موضوعات تثير اهتمامي دائماً ولا أستطيع أن أنزعها من عقلي :

١ — الزمن وكيف يمضي مخلفاً وراءه إطلالاً ودماراً، موتاً وآلاماً محبطة وأوهاماً خابية .

٢ — الوحدة: فالسينما تتوجه باهتمام وحنان أكبر الى هؤلاء الذين يشعرون بالوحدة أكثر من توجهها الى أولئك الذين يعيشون في سعادة ويحظون برضاء المجتمع .

٣ — التاريخ: ولا أعني التاريخ الرسمي غير المرئي، وإنما تاريخ الأفراد وحياة الناس العاديين التي يتشكل منها التاريخ الحقيقي، وهذا هو موضوع « حفلة راقصة »: الزمن والوحدة والتاريخ .

هكذا يشير ايتورى سكولا الى الخلفية التي أقام عليها حفلته الراقصة التي تمتد الى ما يقرب من أربعين عاماً، وتضم أحداثاً تاريخية مؤثرة يشير اليها: مشاعر التآخي والتضامن مع رجال الكتيبة الدولية التي حاربت في صفوف الجمهوريين في اسبانيا، والحرب عام ١٩٣٩ والقنابل والاحتلال والنازية والتحرير ثم عام ١٩٤٥ وعمليات الأمركة — من أمريكا — وسيادة المزاج الأمريكي والكوكاكولا وفريد استير وجنجر روجرز ثم عام ١٩٥٦ حيث الحرب الجزائرية ورقصات الروك أند رول والجاكتات الجلد السوداء وأحداث الهند الصينية عام ١٩٦٨ والخنافس وواينجورينهارت وثورة الطلبة .

و يستعرض سكولا هذه الفترة بلغة الرقص والموسيقى دون نبرة حنين واحدة الى تلك السنوات ودون أدنى محاولة منه لإيقاظ الرغبة في التطلع الى الماضي، ورغم السخرية والنزعة الفكاهة لا يخلو فيلم « حفلة راقصة » من رنة حزن ومن مسحة كآبة .

تيارات الحب :

وكما جاء فيلم الافتتاح مشبعاً كذلك كان فيلم الختام ساخناً وكاسحاً ..
اعصارات من العواطف والمشاعر الداخلية تعصف بقلوب وعقول أناس وصلت
مجتمعاتهم الى ذروة التحضر والتقدم التكنولوجي .. لكن ماذا عن الروح ..
عن العلاقات الإنسانية .. عن الأمومة .. عن الضمير؟؟؟

يصحبنا المخرج المخضرم جون كازافيت الذي شارك في كتابة الفيلم
وشارك في بطولته أيضاً لمتابعة حياة سارة لوسون (جينا رولاندز) وروبرت
هارمون الذي يقوم زافيت باداء دوره :

« سارة امرأة في منتصف العمر تختلف حياتها جذرياً عن حياة روبرت لكن
محنة كل منها تدفع مساو حياتها الى نقطة واحدة : اليأس ».

فنحن أمام امرأة ورجل . الأولى تعيش حياتها من أجل الزوج جاك
(سيمور كاميل) والابنة دبي (ريزا بلويت) ورغم ذلك تنتهي حياتها
الزوجية بالفشل أمام شعور الزوج والابنة معاً بوطأة هذا التسلط العاطفي الذي
تمارسه الزوجة الأم عليهما . ويجدو أن هذا النوع من الحب أصبح خانقاً
ومقيداً وغير مفهوم ، وهذا النموذج للمرأة بفهمها التقليدي لمعنى الروابط
الإنسانية صار مرفوضاً وكريهاً .. لقد أحس الزوج والابنة معاً بحاجة ملحة
الى العيش بمفردهما وشعورهما بالاستغناء هذا يدفع سارة الى البحث عن نقطة
ارتكاز لمشاعرها ، عن شاغل يجعل لحياتها معنى ، الأمر الذي يصيبها
بالاضطراب العقلي والنفسي .

ومن ناحية أخرى وعلى النقيض الكامل من سارة يقف روبرت الذي
تعرف فيما بعد أنه شقيقها . فروبرت يجاهد طيلة حياته ضد الارتباط
الإنساني ، وضد الانشغال العاطفي الحقيقي ، ومؤلفاته الناجحة يختار لها نساء
وحيدات من عالم الليل ، لكنه مع تقدم العمر ، يشعر بتسلل الوحدة اليائسة

الى حياته ، ويتطلع ليرى سحابة من الكآبة والبرودة الشديدة تكسو خريف عمره .

ورغم هذا التناقض يظل هناك تشابه بين روبرت وشقيقته سارة فكل منهما يميل الى التطرف والجموح ودفع الموقف الى أقصاه فبينما سارة تندفع حتى آخر المدى بدافع من حاجتها الملحة الى الصدق مع نفسها ومع الناس يجاهد روبرت هرباً من الفراغ الروحي والجذب العاطفي والمعنوي ، ويبدو أن هذه السمات تشكل جوهر حياته فعلاً .

شخصيتان بائستان — كما نرى — ورغم ذلك فكل منهما يمثل نموذجاً للإنسان الذي يتعامل مع الحياة بالجدية اللازمة والجسارة التي تقتضيها وجون كازافيت في فيلمه هذا يواجه بين النموذج الأول والنموذج الثاني ويقابل بين قصة حياة الشقيقتين : أي بين الإنسان المعذب بالتزاماته الإنسانية وبين ذلك الهارب من أي التزام .

بين مأساة امرأة تعطي لدرجة الفناء وبين ملهارة رجل يسخر من فكرة العطاء نفسها . أي أنه يقابل بين السالب والموجب لكي يبرر لنا في النهاية ذلك الامتزاج المذهل الذي يتم بين هذين الشقيقتين عندما يلتقيان ويتعانقان كما يفعل العشاق . فكل منهما يحتصن الآخر في بهجة وترحاب وقبول مذهل ... ويبدو كل منهما قادراً على التحاور مع الآخر وتقبل أي شيء يأتي به الآخر .. إنها متشابهان رغم كل شيء .. فهناك الوحدة والجموح والحدة والقدرة على الفعل والحاجة الشديدة الى التواصل ... فشكلة كل منهما تكمن في الحب ... فبينما تحب سارة بكل كيائها ، يهرب روبرت بكل ما أوتى من قوة .

وعندما يتم اللقاء بين الموجب (سارة) والسالب (روبرت) تتغير الحياة كفيفاً بالنسبة لبطلتي الفيلم .

ومخرج الفيلم المتمرس ينقل لنا هذا الإحساس بعناصر السينما الحية المرئية والملموسة، اذ يتحول العمل الفني الى ما يشبه الحلم، وتصبح العلاقة بين الاثنين أقرب الى الخيال إذا ما استخدمنا مقياس العالم المادي الذي يعيشان فيه... تحاول سارة أن تزرع الحب من جديد في قلب شقيقها، فتأتي له بمجموعة من الحيوانات الأليفة لكي يمارس معها العاطفة التي أنكرها على بني جنسه، وتتشكل صورة جميلة ورائعة للحياد الصغيرة والماعز والدجاج بينما تتجول داخل المنزل الهوليودي.. ومع استمرار هذا «الحلم» وبرغم واقعيته تتولد الرؤى الخيفة من جديد عند سارة.. اذ كيف يمكن للإنسان الملتزم أن يهرب كلية من عالمه وهي زوجة وأم وصورة الابنة والزوج تمثل في وجدانها وتهاجها في الليل على شكل أحلام تمزق الضلوع.. ثم أخيراً في شكل حلم وحيد يبعث الأمل ويجدد التفاؤل ويجعلها تواجه حياتها من جديد.

ترى سارة نفسها مع زوجها وابنتها بينما ينشدون سوياً في حفل أوبرالي كبير، ومثلما يحدث في الحياة الواقعية قد تتحول الأحلام في الليل الى شحنة فعالة في النهار تقود المرء الى مسار أفضل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقرر سارة الرحيل، والبدء من جديد وهنا يقدم جون كازافيت أفضل مشاهد الفيلم وأكثرها نفاذاً الى الوجدان... فبينما تهطل الأمطار مع أولى خطوات سارة خارج 'منزل شقيقها روبرت يهاجم روبرت نفسه حلم يقظة أو بالأحرى رؤيا، تتخلق أمامه بينما يغرق في مياه الأمطار متابعاً سارة ببصره، ينفطر قلبه حزناً مع رؤيتها تمضي. يرى روبرت نفسه وهو يواجه فجوة سوداء عميقة هي حقيقة ما آلت اليه حياته. ويرى ذلك الكلب الذي كانت سارة قد أحضرته الى المنزل وقد تحول الى شبح رجل، أو زائر يمثل وجوده في هذا الوقت بالذات معيناً يجعله يتحمل ثقل هذه اللحظة الرهيبة: لحظة ادراك الذات لنفسها ذلك الإدراك المزلزل!!!

عالم الفنان :

وبالنسبة لجون كازافيت تعتبر هذه اللحظات العارية وحدها من القوة بما يكفي كأساس لبعث الأمل أو لدفع المرء للاستمرار.

والناقد المتابع سوف يرى في فيلم جون كازافيت الأخير «تيارات الحب» تكثيفاً للموضوعات والمهموم والقضايا الفكرية التي شغلت هذا المخرج في مجموعة الأفلام التي قدمها من قبل .

فسمة الصورة السالبة في علاقة «الأخ - الأخت» نجدها مرسومة في فيلمه «ظلال» سنة ١٩٥٧ وكذلك نجد موضوع العزلة العاطفية الكثيبة التي يأسر فيها الفنانون أنفسهم موضوعاً لفيلمه «أغنيات الوحدة الحزينة في وقت متأخر» (١٩٦١) و«ليلة الافتتاح» (١٩٧٧) .

وفي فيلم «تيارات الحب» يقدم هذا المخرج قصة حب وزواج سارة وجاك بنفس الأسلوب الذي يتم به زواج «مبنى ومسكونيتز» (١٩٧١) في فيلم بنفس العنوان ، وقد طلب كازافيت من الممثل سيمور كاسيل الذي يقوم بدور جاك أن يستعيد تسريحة شعره وشكل شاربه في نفس هذا الفيلم .

ويتذكر الناقد بينما يتابع عملية الاغتراب التي تنشأ بين الزوج والزوجة في فيلمه الأخير الحائز على جائزة برلين الكبرى هذا العام أحداث فيلمه «وجوه» (١٩٦٨) الذي يتشابه في بعض مشاهدته مع هذا الفيلم برغم مرور ستة عشر عاماً بينهما ، وكذلك يكتشف أن ذلك النوع من الحرية الذي كان يتوق اليه الأصدقاء الثلاثة في فيلم «أزواج» (١٩٧٠) هي نفسها التي استطاع الكاتب الروائي روبرت هارمون أن يحققها لكنه يكتشف مدى فراغها .

وفي فيلم «امرأة تحت التأثير» (١٩٧٤) نرى جون كازافيت بينما يكشف تلك الحدة التي قد تقود المرأة الى الجنون وهي نفسها التي تعاني منها

بطلته الأخيرة «سارة» مع اختلاف أن جنون «مابل لوتي» في الفيلم الأول كان مقبولاً من عائلتها بينما ترفض عائلة سارة هذا النوع من الجنون في «تيارات الحب».

ويكتشف بطل كازافيت مدى السحر الكاسح في حياة الليل وقد كانت هذه الحياة نفسها هي موضوع فيلمه «مقتل سمسار صيني» وحتى مزيج الحب والقلق الذي يحسه هذا البطل نفسه — روبرت في علاقته مع ابنه لا يختلف كثيراً في العلاقة بين المرأة وابنها في فيلم «جلوريا» (١٩٨٠).

فالشئ المؤكد أن الفنان الحقيقي له عالم خاص به ، وأن لهذا العالم سماته التي تجدها متفرقة في أعماله وأحياناً مكثفة في فيلم واحد .. وكل عمل في قائمة المخرج الفنان يمثل لبنة في الصرح الفني الذي يتشكل من رؤى وأفكار ومواقف وأسلوب هذا الفنان .. فهكذا كان برجان .. وفليني وأنطونيوني وشابلن وكيروساوا وجون كازافيت الذي جاء فيلمه خاتمة مرضية لجمهور ظل يلهث طيلة ١٣ يوماً هي مدة المهرجان من أجل متعة فنية حقيقية ودائمة ليست عابرة!!!!

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

